



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Świat poetycki Gregora Strnisy

Author: Monika Gawlak

Citation style: Gawlak Monika. (2012). Świat poetycki Gregora Strnisy.
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

The background of the cover features a stylized illustration. On the left, a tall, brown lighthouse with a red dome and a balcony is depicted. To the right, there are modern, angular buildings in shades of green and grey. The overall style is graphic and abstract.

SWIAT PIE TYCKI

MONIKA GAWLAK

GREGORA
STRNISY

Wydawnictwo
UNIwersytetu śląskiego

KATOWICE 2012

Świat poetycki Gregora Strnišy



NR 2974

Monika Gawlak

Świat poetycki Gregora Strnišy

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Janez Vrečko

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Redaktor: Barbara Todos-Burny

Projektant okładki: Paulina Dubiel

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Lidia Szumigała

Skład i łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2114-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 18,0.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział pierwszy	
Twórczość, życie i światopogląd Gregora Strnišy	15
Fazy rozwoju poezji powojennej w Słowenii	15
Zarys twórczości Gregora Strnišy	20
Idea „kosmicznej świadomości” a koncepcja literatury i sztuki	30
Światopoglądowa bliskość z nadrealizmem	34
Rozdział drugi	
Poetyckie stwarzanie świata. Akt twórczy jako dialog z ideą kosmogonii	48
Mit i świadomość mityczna w poetyckim stwarzaniu świata	50
Idea „jedności bytu” i jej poetyckie realizacje	57
Poezja jako epifania	75
Teoria światów możliwych	78
Rozdział trzeci	
Przestrzeń i transwersja	84
Kategoria przestrzeni – ustalenia teoretyczne	84
Poetyckie zorganizowanie przestrzeni	87
Przestrzeń niewyraźnego	110
Rozdział czwarty	
Między poezją a filozofią	116
Kontekst generacyjny poezji Strnišy	116
Egzystencjalizm jako płaszczyzna dialogu	120
Refleksja metapoetycka przedstawicieli „krytycznej generacji”	146

Rozdział piąty

Świat słowa cudzego. Intertekstualność w poezji Gregora Strnišy 150

Pojęcie intertekstualności i jego zakres 151

Bezpośrednie odwołania do prototekstów 156

Ekfrazy obrazów Giorgia de Chirico 162

Dialog ze słoweńską awangardą historyczną (Srečko Kosovel, Miran Jarc) . . . 169

Dialog z literaturą europejską (Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke) 174

Zakończenie 183

Literatura 186

Indeks osobowy 193

Povzetek 197

Summary 199

Wstęp

Gregor Strniša (1930–1987) to jeden z najwybitniejszych poetów słoweńskich XX w., którego dorobek literacki¹ mieści się w szeroko rozumianej doktrynie estetycznej modernizmu². W Polsce jego utwory są mało znane i niedostatecznie prezentowane. W pierwszej antologii poezji słoweńskiej, która ukazała się w 1973 r. w opracowaniu Mariana Piechala, znalazły się zaledwie dwa wiersze tego poety³. W 1993 r. opublikowany został wybór poezji Strnišy pt. *Odyseusz*⁴, w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Z kolei w dwujęzycznej antologii *Srebro i mech – Mah in srebro* z 1995 r. zamieszczonych zostało pięć utworów tego poety, stanowiących nieznacznie zweryfikowany przedruk wierszy, jakie pojawiły się we wcześniejszym wyborze⁵.

¹ Strniša jest twórcą poezji, dramatów, esejów, słuchowisk radiowych, literatury dla dzieci, a także autorem tekstów piosenek.

² Modernizm rozumiany jest tu jako szerokok zakresowe pojęcie, obejmujące twórczość literacko-artystyczną okresu od końca XIX w. po lata siedemdziesiąte XX w., ściśle powiązaną z procesami modernizacji społecznej, kulturalnej i cywilizacyjnej. Szerokok zakresowe pojęcie modernizmu w Polsce wprowadził Ryszard Nycz. Jego rozważania stanowią kolejny głos w trwającej od lat dziewięćdziesiątych XIX w. historycznoliterackiej dyskusji na temat zakresu tego pojęcia. Zdaniem Nycza, dzięki takiemu rozumieniu można dostrzec jedność, ciągłość, istotny charakter i znaczenie przemian literackich. Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

³ Utwory te to *Baśń wieczorna – Večerna pravljica* oraz *Stara zbroja – Star oklep* w tłumaczeniu Leopolda Lewina. Oba pochodzą z pierwszego tomiku poety zatytułowanego *Mozaike. Antologia poezji słoweńskiej*. Wybór i oprac. M. Piechal. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 302–303.

⁴ G. Strniša: *Odyseusz*. Kraków, Zebra, 1993. Wybór tytułu dla poezji zebranych Strnišy stanowi nadużycie ze strony tłumaczki, gdyż jest to jednocześnie tytuł osobnego tomiku tego poety.

⁵ Z debiutanckiego tomiku pochodzą wiersze: *Odpoczywający podróżnicy – Počivajoči popotniki* oraz *Pólnoc – Polnoč*; z tomiku *Odisej – Odyseusz* (1963) – cykl *Był tutaj tygrys – Tu je bil tiger* oraz druga część podwójnego cyklu *Inferno* pt. *Góra – Gora*. Niestety, uwzględnione zostały jedynie trzy spośród pięciu wierszy wchodzących w skład tego cyklu, tłumaczka zdecydowała się opuścić wiersze III i V. Ostatni prezentowany utwór *Arka Noego – Noetova barka* pochodzi natomiast z czwartego tomiku *Želod – Žoladž* (1972). Por. *Srebro i mech*. Wyb. i tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny, Fundacja „Pogranicze”, 1995.

Niestety, poezja wchodząca w skład trzech ostatnich tomików Strnišy (*Oko, Jajce – Jajo i Škarje – Nožyczki*), bardzo istotnych ze względu na ideowy charakter całości dorobku poety, w Polsce nie została zaprezentowana. Osobliwość stanowi fakt, że Šalamun-Biedrzycka, będąca dziś jednym z czołowych popularyzatorów literatury słoweńskiej w Polsce, jest przedstawicielką kultury wyjściowej – Słowenką. Doskonała orientacja w zakresie literatury prymarnej pozwoliła jej, jako pośrednikowi międzykulturowemu, wprowadzać w krąg kultury obcej najwartościowsze zjawiska kultury rodzimej. Bez wątpienia wyboru samego poety należy tłumaczące pogratiłować.

Krótką charakterystyka twórczości poetyckiej Strnišy, jakiej dokonała Irena Novak-Popov, ukazała się na łamach czasopisma „Opcje” w 2004 r.⁶ Jest to pierwsza prezentacja (wyłączając wstęp do tomiku *Odyseusz* autorstwa Šalamun-Biedrzyckiej) przybliżająca poetykę tego artysty dostępną szerszemu kręgowi odbiorców w Polsce. Ponadto we wspomnianym numerze „Opcji”, poświęconym współczesnej kulturze Słowenii, po raz pierwszy w Polsce ukazał się krótki fragment jednego z czterech dramatów Strnišy pt. *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju – Žaby albo przypowieść o biednym i bogatym Łazarzu* w tłumaczeniu Agnieszki Będkowskiej-Kopczyk.

Mimo wymienionych publikacji recepcja twórczości słoweńskiego autora jest jednak w Polsce znacznie ograniczona. Zasięg antologii jest bowiem okazjonalny; sięga po nią osoba, pragnąca wyrobić sobie ogólne zdanie na temat twórczości wybranego kraju czy okresu historyczno-literackiego. Utwory danego artysty „giną” w antologii wśród innych tekstów⁷. Antologia *Srebro i mech*, o czym wspomina tłumaczka, nie ma charakteru ani reprezentatywnego, ani historycznego. Wybór autorów i tekstów podyktowany został chęcią zaprezentowania poezji epifanicznej, objawiającej zjednanie poety z żywiołami istnienia, „połączeniem energii twórcy z panenergią świata”⁸. Temat stanowił kryterium doboru utworów przedstawionych poetów, a nie specyfika ich poetyki za pośrednictwem reprezentatywnych wierszy, choć trzeba przyznać, że epifaniczność to istotna właściwość poezji Strnišy.

W obu antologiach niewiele uwagi poświęcono sylwetkom autorów. W antologii Piechala charakterystyka poetów jest bardzo krótka, wręcz zdawkowa, a w autorskiej antologii Šalamun-Biedrzyckiej wspólna prezentacja autorów zawarta została w krótkim komentarzu *Od tłumacza*. Na słabą recepcję poezji słoweńskiego artysty ma wpływ bez wątpienia również fakt, że jego samodzielny tomik ukazał się w wydawnictwie niskonakładowym, dzięki pomocy finansowej Fundacji Promocji Literatury Słoweńskiej przy Stowarzyszeniu Pisarzy Słoweńskich, nie był wznawiany i dostępny jest prawdopodobnie jedynie w bibliotekach filologii słowiań-

⁶ I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2; fragment dotyczący twórczości Strnišy s. 22–23.

⁷ Por. B. Tokarz: *Między osobistym a społecznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice, Śląsk, 2004, s. 13–31.

⁸ Por. K. Šalamun-Biedrzycka: *Słoweńskie epifanie, czyli od Prešerna do Zupana*. „Krasnogruda” 1997, nr 7.

skich⁹. Być może w pewnym stopniu za niedostateczne zaistnienie przekładów słoweńskiego twórcy w kulturze polskiej odpowiada także zawężona prezentacja specyficznego dla Strnišy modelu świata wpisanego w jego utwory, a tym samym mniejsza atrakcyjność poetyki autora¹⁰.

W Słowenii nie ukazała się do tej pory monografia kompleksowo opisująca poezję Gregora Strnišy. Trudno bowiem za taką uznać jedyną publikację w całości poświęconą temu poecie, zawierającą teksty różnych autorów, zebrane we wspólnym zbiorze zatytułowanym *Interpretacije*. Rozpiętość tematyczna tych prac jest bowiem ogromna. Jedne z nich dotyczą poezji, inne dramatów lub słuchowisk radiowych czy wreszcie biografii twórcy. Mimo że wiele artykułów omawia lirykę Strnišy, wydaje się, że nie została ona wystarczająco opisana i skomentowana. Do ważniejszych prac poświęconych twórczości tego wybitnego poety niewątpliwie należą: szeroka interpretacja tomiku *Oko*, dokonana przez Andreja Božiča – *Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki Oko*¹¹, w której autor osadza poezję Strnišy w kontekście filozofii Immanuela Kanta; interpretacja tomiku *Odisej* autorstwa poety i krytyka Nika Grafenauera¹² czy też rozważania wybitnego słoweńskiego badacza systemów wersyfikacyjnych i tłumacza Tonego Pretnara na temat budowy stroficznej i wersyfikacyjnej wierszy Strnišy¹³. Powstały również ważne prace, w których poezja Strnišy i innych poetów posłużyła do obrazowania konkretnego zagadnienia poetyki, na przykład książka Darji Pavlič dotycząca sposobów obrazowania poetyckiego i metafory pt. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*¹⁴.

Umieszczając twórczość Gregora Strnišy w porządku periodyzacyjnym powojennej literatury słoweńskiej, należy wspomnieć, że artysta ten uznany został przez krytykę za jednego z przedstawicieli tzw. krytycznej generacji, skupionej początkowo wokół czasopisma „Revija 57”, a następnie „Perspektive”¹⁵. Obok niego wymieniana się takich twórców, jak: Veno Taufer, Saša Vegri czy Dane Zajc.

⁹ Nawet w tak popularnych dziś antykwiariatach internetowych, w których dostępna jest większość książkowych wydań dzieł autorów słoweńskich tłumaczonych w Polsce, tomik Strnišy nie jest dostępny.

¹⁰ Szerzej o tłumaczeniach poezji Strnišy por. M. Gawlak: *Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie 1990–2006*. Red. B. Tokarz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, s. 227–241.

¹¹ A. Božič: *Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki Oko*. „Primerjalna književnost” 2007, št. 2, s. 95–121.

¹² N. Grafenauer: *Odisej v labirintu*. „Nova revija” 1988, št. 71–72.

¹³ T. Pretnar: *Strniševa štirivrstičnica*. In: *XXIV Seminar slovenskega jezika literature in kulturi*. Ljubljana 1988.

¹⁴ D. Pavlič: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor, Slavistično društvo, 2003.

¹⁵ Była ona również określana, w nawiązaniu do tytułu czasopisma, jako „perspektivovska generacija”, w niniejszej pracy przyjmuję jednak pierwszą z nazw.

Ten ostatni nazywał Strnišę najwybitniejszym poetą swojego pokolenia¹⁶. Oprócz wspólnej trybuny, na łamach której publikowali własne teksty oraz tłumaczenia literatury europejskiej, łączy ich także czas debiutu – w przypadku Strnišy i Vegri jest to 1959 r., a Zajc i Taufer debiutowali rok wcześniej. Badacze słoweńscy zwracają jednak uwagę na odmienność charakteru twórczości Strnišy na tle jego generacji, podkreślają jego dystans wobec awangardowych zjawisk w literaturze oraz konsekwentność tematyczno-ideową poetyki. Wyróżnia go także stosunek do samej twórczości. Mimo głoszonego wówczas kryzysu języka i poezji, Strniša wierzył w kreacyjną moc poetyckiej wypowiedzi, a także w możliwość scalania przez nią różnych rzeczywistości. Dlatego też jedność w wielości i wielość w jedności stają się nadrzędnymi kategoriami odnoszącymi się do całości dorobku artysty.

Twórczość Strnišy przyjmowana była przez krytykę słoweńską z akceptacją, ale również z dystansem. W większości wypadków fenomen jego poezji traktowany był jako zjawisko nowe i wyjątkowe w słoweńskiej literaturze powojennej. Wielu krytyków i literaturoznawców podzielało opinię Mirka Zupančiča, że „jego dzieła stanowią kreację niepowtarzalnej osobowości poetyckiej, stanowią artystyczny wynalazek”¹⁷. Niezmiernie rzadko pojawiały się negatywne komentarze odnoszące się do poezji Strnišy. Zdzisław Darasz zauważa, że twórca ten jest „niepospolity mocą swej kreatywnej intuicji, sugestywnością poetyckiego obrazowania i wirtuozerską sprawnością w opanowaniu warsztatu”¹⁸. Odnotować jednak warto jeden z niewielu krytycznych komentarzy – opinię Jožego Šifrera, który komentując w 1968 r. lirykę Strnišy stwierdza, że poeta nie odnalazł jeszcze odpowiedniego stosunku do otaczającej go rzeczywistości. Krytyk ten wyraża także nadzieję, że zmieniając ów stosunek, Strniša ma szansę stać się „dobrym poetą”¹⁹. Odrębność opinii Šifrera wynika w głównej mierze z odmiennej postawy światopoglądowej i estetycznej (zakorzenionej w realizmie). Autorka niniejszej książki między innymi pragnie dowiedzieć, że obawy krytyka nie były uzasadnione i wynikały raczej z niedostatecznego zrozumienia poezji Strnišy. Veno Taufer, tuż po śmierci poety, z nieukrywaniem żalem i być może nieco patetycznie stwierdził, że pozostawił on po sobie „konsekwentnie skonstruowaną, kompleksową rzeczywistość poetycką, świat, który będzie pomagał żyć”²⁰.

¹⁶ Por. D. Pavlič: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše...*, s. 10.

¹⁷ „Njegova dela pomenijo stvaritev enkratne pesniške osebnosti, pomenijo umetniški izum”. M. Zupančič: *Odlomki iz poezije Gregora Strniše*. [Posłowie do tomiku] In: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972, s. 53. Wszystkie tłumaczenia z języka słoweńskiego (również tekstów literackich), jeśli nie podaję nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa – M.G.

¹⁸ Z. Darasz: *Problem autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995, s. 88.

¹⁹ „Škoda ob tem smislu za ustvarjanje je, da pesnik še ni našel pravega odnosa do stvari okoli sebe, predvsem pa več stika z ljudmi. Če se bo to zgodilo, se avtor zbirke *Mozaike* utegne razviti v dobrega pesnika”. J. Šifer: *Literarna mnenja*. Maribor, Obzorja, 1968, s. 51.

²⁰ V. Taufer: *Besede ob smrti pesnika Gregorja Strniše*. „Nova revija” 1987, št. 58/60, s. 268.

Wartość twórczości Strnišy w dużej mierze wynika z faktu, że znajduje w niej odzwierciedlenie konsekwentnie budowana przez niego filozofia poetycka. W rezultacie poezja staje się swoistym wewnętrznym światem, łączącym w sobie przeciwności, ujawniającym istnienie w swoim obrębie wielu wymiarów, a jednocześnie wykraczającym poza własne granice. Poezja ta próbuje dotrzeć do fenomenu człowieka, będącego z jednej strony fizycznym ciałem, ograniczonym przestrzennie, choć zbudowanym z licznych zależnych od siebie elementów, a z drugiej – mentalnym światem, charakteryzującym się ciągłą otwartością, wciąż nastawionym na transgresję. Bliska wydaje się jej koncepcja rozumu transwersalnego Wolfganga Welscha, z jego „zdolnością odnajdywania przejść”²¹. To typ rozumu, który w wielości poszukuje jedności i integralności podmiotu, próbuje pogodzić wielość z indywidualnością. Dzięki niemu podmiotowość odnajduje się w wielości i poszukuje w niej „możliwości przejścia i przemiany”²². Dążenie do transwersji (w rozumieniu W. Welscha) i transgresji wydaje się nieodłączną cechą bohatera poezji Strnišy. Przy czym nie należy utożsamiać go z człowiekiem ponowoczesnym, którego dotyczą rozważania filozofa, gdyż byłoby to zbyt-
nim zawężeniem. Poezja ta dąży do kompleksowego przedstawienia człowieka, a także wskazuje na zależność między nim a światem pojmowanym jednostkowo i globalnie. Wyjątkowość, a zarazem uniwersalność tej wizji w pełni uzasadnia zainteresowanie słoweńskim poetą i jego twórczością. Celem niniejszej pracy jest wskazanie na oryginalne zjawisko, jakim jest poezja Strnišy, oraz przybliżenie jej specyfiki. Jej autorka nie zakłada zatem pełnej prezentacji i charakterystyki dokon-
nań artysty, obejmujących dramaty, eseje, słuchowiska radiowe oraz opowiadania dla najmłodszych. Ogranicza się do badania obszaru poezji, nie unikając jednak odniesień do pozostałego dorobku autora.

Poezja Strnišy ciągle wymaga pogłębionych studiów interpretacyjnych i historycznoliterackich. Nie wyczerpuje ich również niniejsza rozprawa, ponieważ jej powstaniu towarzyszył cel ogólniejszy niż przedstawienie wybranego zjawiska. Wobec braku szerszych monograficznych opracowań jego twórczości poetyckiej (jak i całego dorobku) zrodziła się potrzeba zbliżenia się do niej po to między innymi, by wskazać i opisać te właściwości, które stanowią o jej odrębności i zasługują na osobne studia. O wartości poezji autora *Mozaik*, jak i o tym, że wymaga ona szczególnego zrozumienia ma świadczyć niniejsza rozprawa. Chcąc więc o tym przekonać czytelnika, jej autorka podejmuje próbę odnalezienia tego, co dla prezentowanej poezji znamienne. Szczególny jej charakter otwiera wiele tematów i możliwości badawczych, jak: dialog filozoficzny w poezji Strnišy ze szczególnym uwzględnieniem egzystencjalizmu; zjawisko i kategoria transgresywności w poetyckiej wizji świata; intertekstualność literacka a pojęcie całości i ciągłości. W tę problematykę wprowadzają poszczególne rozdziały.

²¹ W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Warszawa, Oficyna Naukowa, 1998, s. 426.

²² Ibidem, s. 439.

Prezentując twórczość autora mało znanego w Polsce, ważne staje się przybliżenie szerszej panoramy słoweńskiej poezji powojennej i wskazanie na uwarunkowania społeczno-polityczne wpływające na jej rozwój. Z tymi zagadnieniami zaznajamia czytelnika rozdział pierwszy. Równie ważna wydaje się prezentacja, choćby w zarysie, dorobku Gregora Strnišy. Dlatego rozdział ten przybliża sylwetkę twórczą słoweńskiego autora i, oprócz krótkiego omówienia całości jego dokonań artystycznych, wprowadza, a także charakteryzuje pojęcie świadomości kosmicznej, przywoływane przez niego w esejach. Wyjaśnia ono częściowo wymowę tej twórczości, dążącej do uświadomienia odbiorcy jedności, w której współlistnieje jednostka i wszechświat. Termin ten był także istotny dla Strnišowskiej koncepcji literatury i sztuki. Z tego względu w rozdziale pierwszym znalazła się również próba jej nakreślenia. Istotne wydaje się też wykazanie zbieżności światopoglądowej między Strnišą a szeroko pojmowanym nadrealizmem. Jest to bowiem jedyny taki przykład w słoweńskiej poezji. Rozdział pierwszy ma zatem skrótowo, acz w miarę kompleksowo, zaprezentować dorobek pisarski artysty oraz główne cechy jego światopoglądu.

Rozdział drugi podejmuje problem poetyckiej kosmogonii Strnišy. Mit literacki, zmierzający do odkrycia prawdy o człowieku i świecie, budowany jest w tej twórczości zgodnie z trzema zasadami: tożsamości, analogiczności i antytetyczności. Mit ten usytuowany jest w trzech płaszczyznach: ontologicznej, epistemologicznej i etycznej. Stworzony w ten sposób świat poetycki dąży do ujawnienia tzw. jedności bytu, która w aspekcie ontologicznym wyrażana jest jako organiczna jedność wszechświata i człowieka. W aspekcie epistemologicznym natomiast jest to wspólnota dwóch *sytuacji poznania* – *sytuacji poznania* otaczającego świata oraz *sytuacji poznania* samego siebie. Rozdział ten wprowadza również kategorię epifanii jako momentu twórczego wglądu w najgłębszą rzeczywistość. Poezję Strnišy można określić bowiem jako „miejsce wydarzenia epifanicznego” (za Nyczem), spotkanie z tym, co nieznane. Świat alternatywny tworzony przez poetę zgodnie z zasadami strukturalnymi świadomości mitycznej jest tzw. światem możliwym, dlatego też przybliżona zostaje koncepcja „światów możliwych”, stosowana między innymi w badaniach literaturoznawczych.

Rozdział trzeci poświęcony został badaniu przestrzennych relacji między kreowanymi przez Strnišę światami. W nim, na podstawie tekstów poetyckich, autorka znów próbuje udowodnić tezę o wzajemnym podobieństwie wielowymiarowej rzeczywistości stwarzanej w poezji Strnišy i koncepcji nadrzeczywistości, będącej syntezą wielu przenikających się światów – realnych i irracjonalnych; bezpośrednio danych i wyobrażonych; przeszłych i przyszłych; indywidualnych i zbiorowych. Światy tworzone przez poetę cechuje transwersja, a wszelkie opozycje w nich ukazywane wydają się znosić. W rozdziale tym podjęta została również próba przybliżenia sfery niewyraźnego, obecnej w artystycznej kreacji świata poety.

Dwa ostatnie rozdziały dotyczą stosunków dialogowych w omawianej poezji. Są wyrazem Strnišowskiej idei korespondencji bytów w planie historycznoliterac-

kim i kulturowym. W rozdziale czwartym podjęte zostały rozważania dotyczące kontekstu generacyjnego i dialogu poezji z filozofią egzystencjalistyczną. W założeniu ma on wykazać wyjątkowość poezji autora *Mozaik* na tle poezji jego pokolenia (Zajca i Taufera). Ich twórczość spotyka się bowiem na płaszczyźnie światopoglądowej, nawiązując do filozofii egzystencjalizmu. Realizują jednak jej różne warianty: Strniša korzysta przede wszystkim z inspiracji Gabriela Marcela i Alberta Camusa, Zajc i Taufer natomiast podejmują wątki rozpadu i zagrożenia w świecie, adaptując filozofię Sartre'a. W twórczości wszystkich obecny jest temat konformizmu, reifikacji, depersonalizacji, wolności i odpowiedzialności; ich stosunek do świata i człowieka jest jednak odmienny, wyraża się w opozycji całości do chaosu oraz tożsamości do jej braku. Zarówno w samej poezji, jak i w tekstach metaliterackich poeci podejmują również zagadnienie języka oraz roli poety i poezji. Poruszony został w ten sposób problem ich stosunku do słowa i kreacji artystycznej. Podczas gdy Strniša wierzy w możliwość stworzenia przez literaturę wielowymiarowej rzeczywistości, dążącej do wyrażenia fenomenu człowieka i świata, Zajc i Taufer głoszą kryzys języka i wyczerpanie się jego możliwości poznawczych.

W rozdziale ostatnim przywołana została kategoria intertekstualności, by ukazać konsekwencje poetyckie wynikające z intertekstualnych związków, w jakie w sposób świadomy i nieświadomy artystycznie wchodzi podmiot wiersza z innymi, szeroko pojmowanymi tekstami. Przeprowadzona została również próba deszyfracji relacji dialogowych nie tylko samych tekstów, ale także osobowości twórczych. Dotyczy to koncepcji całościowego ujmowania świata i człowieka w poezji Srečka Kosovela oraz elementów „świadomości kosmicznej” obecnych w utworach Mirana Jarca. Dialog ten będzie raczej wchodził w zakres zjawiska reminiscencji jako nieświadomego zapożyczenia tekstów tradycji literackiej w wypowiedziach poetyckich Strnišy i w jego światopoglądzie. Ograniczenie się do dwóch nazwisk poetów tworzących przed Strnišą absolutnie nie wyczerpuje podjętej problematyki. Zainicjowane jednakże w ten sposób pole penetracji badawczej jest tak obszerne, że wymaga osobnej rozprawy. Mimo ryzykowności przeprowadzonej paraleli, opartej na odnotowaniu podobnych wizji kosmicznej jedności w słoweńskiej poezji, został zasygnalizowany szerszy dla Strnišy problem dialogu wewnętrznego tekstów (np. z tekstami Poego czy Rilkego), co stanowi ważny przyczynek do określenia nie tylko świadomości filozoficznej poety, lecz również jego świadomości literackiej. Rozdział nie zmierza zatem do całościowego zaprezentowania wszystkich relacji dialogicznych podejmowanych w poezji Strnišy i daleki jest od wyczerpania tematu, choć już samo założenie jego wyczerpania wydaje się wątpliwe. Niemniej jednak jego podjęcie przyczynia się do kompleksowego ujęcia poetyki tekstów tego wybitnego poety.

Książka stanowi zmienioną i rozszerzoną wersję rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Bożeny Tokarz. Chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować Pani Promotor za niezwykle cenną opiekę merytoryczną,

jak również za zaangażowanie, poświęcony czas i życzliwość. Słowa podziękowania kieruję także do Recenzentów rozprawy prof. zw. dr hab. Barbary Czapik-Lityńskiej oraz prof. zw. dra hab. Janeza Vrečki za wnikliwą lekturę i pomocne uwagi, które określiły ostateczny kształt niniejszej książki. Dziękuję również Koleżankom i Kolegom z Zakładu Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego za inspirujące dyskusje i pomoc w ukierunkowaniu moich naukowych poszukiwań, a Rodzinie za wsparcie i pomoc podczas pisania niniejszej książki.

Twórczość, życie i światopogląd Gregora Strnišy

Fazy rozwoju poezji powojennej w Słowenii

W rozwoju słoweńskiej liryki powojennej wyróżnia się kilka faz (do 1990 r. najczęściej mówi się o pięciu fazach)¹. Pierwsza rozpoczyna się wraz z 1945 r., trwa do 1952 r. i charakteryzuje ją poezja patetyczna o tematyce rewolucyjnej i narodowowyzwoleńczej². Rozwój kultury i kształt literatury były wówczas ściśle uzależnione od rządzącej partii komunistycznej³. Istotne znaczenie miały również wpływy socrealizmu, choć nowe hasła estetyczne nie spotkały się z szerokim odzewem wśród słoweńskich artystów, mimo że wspierali je słoweńscy przywódcy polityczni. Liczne utwory powstałe w tym czasie nie zostały dopuszczone do publikacji ze względu na działania cenzury. W latach pięćdziesiątych minionego wieku polityka kulturalna zaczęła się zmieniać, dopuszczano już wpływy zachodnie (wystawa impresjonistów w Lublanie w 1949 r., projekcje filmów amerykańskich). Ważnym wydarzeniem był odbywający się w Lublanie (1952) trzeci Kongres Literatów Jugosławii (Kongres književnikov Jugoslavije), który stanowił kontynuację debaty o wolności tworzenia i suwerenności kultury. Na kongresie tym Miroslav Krleža w swym wystąpieniu zdecydowanie odrzucił doktrynę socrealizmu i opowiedział się za wolnością twórcy, a jego wystąpienie traktowane jest jako ostateczne

¹ Szczegółowe omawianie poszczególnych faz wychodzi poza zakres niniejszej rozprawy. Najwięcej miejsca poświęcono fazie trzeciej i generacji, do której należy Gregor Strniša, choć wspomniano również o dwóch fazach ją poprzedzających. Niektórzy badacze zwracają uwagę, że wyróżniane fazy są ściśle uzależnione od polityki kulturalnej państwa. W omówieniu korzystano m.in. z wykładu profesora Petra Vodopivca, wygłoszonego w kwietniu 2011 r. na Uniwersytecie Śląskim.

² Por. D. Poniz: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana, Slovenska matica, 2001, s. 10–11.

³ Należy pamiętać, że po 1945 r. Słowenia stanowiła republikę należącą do Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, dla której charakterystyczna była dyktatura monopartyjna, sprawowana przez Związek Komunistów Jugosławii z Josipem Broz-em-Tito na czele. Istotne tło historyczne i polityczne tamtego okresu zostało jednak w pracy jedynie zasygnalizowane.

zerwanie z postulatami polityki kulturalnej, by tworzyć sztukę podporządkowaną celom politycznym⁴.

Rok 1953, uznany za początek słoweńskiej liryki współczesnej, jednocześnie rozpoczął drugą fazę w poezji powojennej, nazywaną często „nowym ekspresjonizmem”. W roku tym wydany został wspólny tomik czterech poetów: Janeza Menarta, Tonego Pavčka, Cirila Zlobca i Kajetana Koviča pt. *Pesmi štirih – Wiersze czterech*⁵. Publikacja ta stanowiła pierwsze grupowe wystąpienie młodego pokolenia z propozycją liryki intymnej (B. Paternu). Według Antona Slodnjaka, ta grupowa manifestacja literacka nie była przypadkowa, stanowiła odpowiedź na sytuację społeczną, polityczną i kulturalną tamtego okresu⁶. Na *poezji czterech* odcisnęła ona piętno niepokoju, a tomik przyczynił się do ważnego przełomu, który dokonał się w słoweńskiej liryce⁷. Poezja „intymistów” nie odbiegała od wytyczonych kanonów, nie była krytyczna czy demagogiczna, ukazywała raczej wewnętrzne uczucia wcześniej nieujawniane. Poeci podkreślali znaczenie indywidualnej odpowiedzialności każdego człowieka, świadomość straconych złudzeń oraz wartość sfery intymnej, prywatnego przeżycia. W swych wierszach poszukiwali harmonii w świecie, a także możliwości połączenia realnej rzeczywistości z czymś, co wymyka się racjonalizacji. W fazie tej widoczne jest dążenie ku poezji intymnej, zsubiektywizowanej i stanowiącej przeciwwagę dla wcześniejszych, społecznie i narodowo zaangażowanych tendencji. Dlatego też okres ten często określany jest jako „intymizm”. *Poezja czterech* stanowi niejako „wstępną fazę powrotu do praktyki poetyckiej nienapiętnowanej ani »estetyką« kolektywnej twórczości partyzanckiej, ani ideologią socrealistyczną i hasłami o artystach »inżynierach ludzkich dusz«. Czterej poeci przyczynili się do poszerzenia przestrzeni poetyckiej”⁸. Jednocześnie w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku do słoweńskiej literatury powróciła grupa przedwojennych pisarzy nurtu katolickiego, tworzących w duchu ekspresjonizmu i symbolizmu (do tego kręgu należeli: Božo Vodušek, Anton Vodnik, Edvard Kocbek, Jože Udovič i Cene Vipotnik). W tym okresie twórczości powojennej dużą rolę odegrały czasopisma „Beseda” (1951–1956)⁹,

⁴ Por. P. Vodopivec: *Slovenska zgodovina – 1780–2004*. In: P. Štih, V. Simoniti, P. Vodopivec: *Slovenska zgodovina: družba – politika – kultura*. Ljubljana, Inštitut za novejšo zgodovino: Sistory, 2008, s. 215–217.

⁵ Początkowo tomik miał zawierać poezję pięciu pisarzy – prócz wymienionych, również poezje Danego Zajca, jednak z niewyjaśnionych przyczyn został wydany jako *Wiersze czterech*.

⁶ „V njej so delovale globlje moči, ki so se morale izpovedati v skupnem nastopu”. A. Slodnjak: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968, s. 529.

⁷ Denis Poniž twierdzi, że większość historyków literatury datę ukazania się *Pesmi štirih* bezkrytycznie i nie do końca zasadnie traktuje jako przełom.

⁸ „[...] začetek vračanja k pesniški praksi, neobremenjeni s kolektivizmom partizansko-graditeljske »estetike« in socrealističnim ideologemom o umetnikih kot *inženirjih človeških duš*. Zasługa štirih pesnikov je potemtakem predvsem ta, da so razprli pesniški prostor”. M. Kos: *Razpokane besede*. In: *Nihanje molka*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994, s. 208.

⁹ Działalność czasopism była ściśle uzależniona od decyzji władz, które najpierw pozwalały zakładać nowe trybuny, by później zakazywać ich wydawania. Tak było w przypadku czasopism

a także „Revija 57”, udostępniające swe łamy przede wszystkim najmłodszej generacji artystów. Tam dyskutowany był problem świadomości humanizmu, drukowane były między innymi pierwsze tłumaczenia fragmentów esejów Alberta Camusa. Poeci, włączając się w nurt tych dyskusji, tworzyli nową sferę doznań opartych na prywatności uczuć, irracjonalizmie i nieprzystosowaniu¹⁰.

Trzecia faza liryki powojennej rozpoczęła się około 1958 r., a poprzedziła ją debata na temat realizmu i modernizmu, obejmująca wszystkie jugosłowiańskie ośrodki literackie. Julian Kornhauser twierdzi, że to właśnie w poezji słoweńskiej nastąpił najwyraźniejszy przełom¹¹. Jest on ściśle związany z powstaniem nowych czasopism – „Perspektive” (1960) oraz „Problemi” (1962), zamieszczających na swych łamach krytykę dotychczasowego programu poetyckiego. Gromadziły one ponadto ówczesnych intelektualistów, którzy pod wpływem egzystencjalizmu, personalizmu, a także nowocześniejszego rozumienia filozofii marksistowskiej polemizowali z ideą komunizmu i polityką władz komunistycznych. W tekstach literackich, filozoficznych i społeczno-krytycznych podejmowali różne tematy, poczynawszy od narodowych, przez kulturowe, na społeczno-politycznych kończąc¹². Poeci w latach sześćdziesiątych XX w. wyraźnie przełamywali obecne w literaturze tendencje, co wynikało z przekonania, że poezja lat pięćdziesiątych nie zdołała zrealizować postulatów odbudowy języka i ukazania nowych możliwości wiersza, gdyż zbyt często posługiwała się tradycyjnymi, nieprzystającymi już do współczesnego odbioru świata i człowieka formami poetyckimi¹³. Poezja tego okresu odkrywała wszelkie przeciwieństwa podważające racjonalny obraz świata. Z jednej strony poeci dawali wyraz swoim wyobrażeniom związanym z porządkiem i sensownością egzystencji ludzkiej, a z drugiej – przewartościowywali, a nawet odzierali ze

„Beseda”, „Revija 57” czy „Perspektive”. Co więcej, władze komunistyczne w sposób bezkompromisowy rozliczały się z bardziej krytycznie nastawionymi intelektualistami. W 1957 r., po publikacji napisanego pod wpływem egzystencjalizmu i personalizmu zbioru opowiadań *Strah in pogum* – *Strach i odwaga*, w którym przełamany został afirmacyjny model przedstawiania walki partyzanckiej, wykluczono z życia publicznego na ponad 10 lat jego autora Edvarda Kocbeka. W 1958 r. z powodu artykułów zamieszczonych w czasopiśmie „Revija 57” posłano do więzienia jednego z redaktorów tej gazety – Jožę Pučnika, który następnie – po likwidacji czasopisma „Perspektive” – został aresztowany ponownie, tym razem z powodu krytycznych artykułów dotyczących komunistycznej polityki rolnej.

¹⁰ Por. J. Kornhauser: *Współczesna poezja jugosłowiańska (1941–1970)*. Kraków, PAN, 1980, s. 22. Autor zwraca uwagę, że generację publikującą na łamach „Besedy” nazywano „besedašami”.

¹¹ Ibidem, s. 33–36. Autor wskazuje na dwie fazy: pierwszą rozpoczynającą się po 1960 r., kiedy do głosu dochodziła tzw. krytyczna generacja, do której należał m.in. G. Strniša, oraz drugą – od 1966 r., uważanego za początek reizmu w słoweńskiej literaturze. Zjawiska obserwowane w poezji związanej m.in. z grupą OHO wykraczają poza zakres niniejszej pracy.

¹² Sytuacja społeczna zmieniła się do tego stopnia, że gwałtowna likwidacja czasopisma „Perspektive” spowodowała ostre protesty wśród inteligencji oraz studentów. Mimo że wciąż można było usłyszeć krytyczne głosy, niezadowolenie ucichło wraz z wprowadzeniem ustaw wspierających wolność druku.

¹³ Ibidem, s. 34.

złudzeń zarówno świat „rzeczywistości obiektywnej”, jak i świat „subiektywnych ideałów”. Poezja ta, określana jako alienacyjna, jest wynikiem między innymi przeżytej w czasie wojny traumy, jak również dokonujących się procesów cywilizacyjnych. Miały na nią wpływ także różne prądy artystyczne, myślowe, nowe i nieco starsze, obecne w ówczesnej filozofii, literaturze i sztuce. „I teraz otworzyły się przed liryką słoweńską nowe, niewyczerpane i z pewnością inspirujące obszary: obszary współczesnej problematyki egzystencjalnej”¹⁴. Poeci sięgnęli również po fantastykę, obrazy prymitywnej i barbarzyńskiej kultury, niejednoznaczną rzeczywistość mitu, jak również po legendy i bajki, przepełnione istotami baśniowymi (diabły, zjawy). Zrezygnowali natomiast z mimetyzmu, a ich wizje poetyckie są groteskowo zniekształcone, niejednokrotnie nadrealistyczne. Komiczna prowokacja i parodia współistnieją w ich poezji z tragizmem, natomiast podniosłość z sarkazmem. Przekłada się to na rzeczywistość poetycką pozbawioną sensu, harmonii czy stabilizacji. To świat absurdalny, odarty z cudowności, odstraszający, przepełniony czarnym humorem oraz tragicznym patosem¹⁵. Pierwszoosobowa wypowiedź ustępuje formie osoby drugiej i trzeciej. Do głosu dochodzi liryka sytuacyjna. „Przełom w zakresie formy lirycznej widoczny jest także w dźwiękowo-rytmicznej organizacji wypowiedzi. U Zajca zwraca uwagę specyficzny, podobny do zaklinalnia, rytm wiersza wolnego, zaczerpnięty ze starodawnych form magicznych lub z muzycznej improwizacji. Później poeta ten rozbija nawet składniowy porządek zdań, które, jaskając się jakby, krążą wokół przemilczanych sensów. Poeta w ekspresywnej wyobraźni wykorzystuje intensywne barwy, obrazy pierwotnej natury, elementy mitów i bajek, ikonografię chrześcijańską, symbolicznie przekształcone i egzotyczne krajobrazy”¹⁶.

Trzecią fazę w poezji powojennej reprezentują przede wszystkim artyści: Dane Zajc, Veno Taufer, Gregor Strniša i Saša Vegri. W latach 1960–1964 byli oni skupieni wokół wspomnianego już czasopisma „Perspektive” i, mimo różnic w ich twórczości, określani są wspólnym mianem „krytyczna generacja”¹⁷. Na takie określenie z pewnością miał wpływ krytyczny stosunek artystów do władzy i systemu rządzenia, a co za tym idzie – bunt przeciwko zniewoleniu, dyktaturze i ograniczeniu wolności wypowiedzi¹⁸. Jednocześnie literatura ta nie zyskała aprobaty polityki

¹⁴ „In zdaj so se pred slovensko liriko odprla nova, sveža, neizčrpana in gotovo tudi zato vabljliva ter neizogibna področja: področja sodobne eksistencialne problematike”. B. Paternu, H. Glušič-Krisper, M. Kmecl: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana, Slovenska matica, 1967, s. 11.

¹⁵ Por. I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2, s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 20.

¹⁷ B. Paternu, H. Glušič-Krisper, M. Kmecl: *Slovenska književnost...*, s. 171.

¹⁸ O konflikcie z władzą świadczy też fakt, istotny również dla pełniejszego rozumienia ówczesnych literackich i kulturowo-politycznych warunków, że zarówno pierwszy tomik Zajca *Požgana trava*, jak i pierwszy tomik Taufera *Svinčene zvezde* zostały wydane nakładem własnym, tzw. *samo-založba*. Jedynie debiutancki tomik Strnišy (z pozoru bardziej „klasyczny”) opublikowany został przez wydawnictwo publiczne.

kulturalnej, a tym samym została chłodno przyjęta przez odbiorców. Prawdopodobnie wpływ na to miała także poruszana przez artystów tematyka i sposób jej przedstawiania. Jeśli chodzi o poruszaną tematykę, to Janko Kos czy Silvo Fatur zauważają, że poeci ci wyznaczają nowy nurt, nazwany „poezją absurdu”¹⁹. Nieobce są jej poszukiwania formalne, wyobrażenia nadrealistyczne, poetyka snu i groteska. Za najwybitniejszych przedstawicieli tego pokolenia Kos uznaje Zajca²⁰ i Strnišę. Krytycy stosują również termin „perspektivovska generacija”²¹ na określenie pisarzy publikujących na łamach czasopisma „Perspektive” i zaangażowanych w jego tworzenie. Wydaje się jednak, że nazwanie ich „krytyczną generacją” odnosi ich twórczość do szerszego kontekstu. Oprócz wcześniej wymienionych, do „krytycznej generacji” należeli także tacy dramatopisarze, jak: Peter Božič, Dominik Smole, Primož Kozak²², literaturoznawcy: Janko Kos, Marjan Kramberger, Vital Klabus, czy filozof, krytyk, eseista i dramaturg Taras Kermauner.

Pomiędzy przedstawicielami „krytycznej generacji” – przede wszystkim Zajcem, Tauferem i Strnišą – obserwować można swoisty dialog. Twórczość wymienionych poetów koresponduje z sobą w sposób pośredni, przez nawiązywanie do tych samych wątków czy postaci mitologicznych, wykorzystywanie podobnej symboliki, a ponadto w sposób bezpośredni – przez wzajemne odwołania do własnych utworów. Strniša na przykład swój cykl *Dom* z tomiku *Odisej – Odyseusz* opatrzył mottem zaczerpniętym z wiersza Taufera *Noč bledi – Noc jaśniej* (cykl *Nemi Orfej – Niemy Orfeusz*, tomik *Jetnik prostosti – Więzień wolności*). Nie bez znaczenia jest obecna w ich twórczości inspiracja filozofią egzystencjalizmu, również stanowiącą swoistą płaszczyznę dialogu.

Niemniej jednak poetyka Strnišy wyróżnia się na tle pokolenia, do którego jej twórca przynależy. Warto więc zwrócić uwagę na uwarunkowania, pozwalające na uznanie go za przedstawiciela „krytycznej generacji”. W tym celu posługuję się definicją pojęcia „pokolenie” autorstwa Kazimierza Wyki. Zgodnie z nią, cztery wyznaczniki umożliwiają nazwanie grupy twórców pokoleniem bądź grupą pokoleniową. Są to: „wspólnota metrykalna, wspólne przeżycia pokoleniowe,

¹⁹ Por. J. Kos: *Med tradicijo in avangardo III*. „Sodobnost” 1970, št. 10, s. 971–972; S. Fatur: *Slovenska leposlovna književnost*. Maribor, Obzorja, 1992, s. 349.

²⁰ Poezja Danego Zajca w późniejszym czasie zyskiwała uznanie międzynarodowe. Niewątpliwie przyczyniło się do tego zaadaptowanie jego tekstów dla sztuki estradowej i ogromna popularność występów Zajca z Janezem Škofem w całej Słowenii, we Francji, Belgii, Niemczech. Warto wspomnieć również o zainteresowaniu tekstami Zajca wybitnego producenta muzycznego Chrisa Eckmana i wydaniu płyty z angielskimi wersjami jego wierszy pt. *The Last Side of the Mountain*.

²¹ Por. D. Poniž: *Sodobna slovenska dramatika*. In: *XXXI Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. M. Orožen. Ljubljana 1995, s. 301. Julian Kornhauser stwierdza, że młodych pisarzy skupionych wokół „Perspektiv” zaczęto nazywać „perspektivašami”, podobnie jak to miało miejsce w przypadku wcześniejszej generacji „besedašów”. Por. J. Kornhauser: *Współczesna poezja jugosłowiańska...*, s. 34.

²² W latach wcześniejszych większość tych twórców publikowała początkowo na łamach czasopisma „Beseda” (1951–1957), a następnie istniejącej jedynie przez rok „Reviji 57”.

wspólnota debiutu, wspólnota walki z reprezentantami wcześniejszych kierunków literackich”²³. Bożena Tokarz rozszerza tę definicję o wspólny model poezji (program)²⁴. Strnišę, Zajca, Taufera i Vegri niewątpliwie łączy wspólnota debiutu. Pierwszy tomik Strnišy *Mozaiki* ukazał się w tym samym roku (1959), co debiutancki tomik Vegri; Zajc i Taufer natomiast zadebiutowali rok wcześniej. Dаты ich urodzenia również są zbliżone i mieszczą się między rokiem 1929 (Zajc) a 1934 (Vegri). Wspólnym przeżyciem pokoleniowym bez wątpienia była dla nich druga wojna światowa (choć nie tylko), niemniej nie wszyscy jawnie wskazują na piętno, jakie wycisnęła ona na ich osobowości. Łączyła ich również debata na temat wolności słowa i sztuki oraz granic utylityzmu w sztuce, związana bezpośrednio z faktem ingerencji władz komunistycznych w kulturę oraz z doświadczeniem socrealizmu. Ostatni wyznacznik także wydaje się spełniony i jest ściśle uzależniony od wcześniej wspomnianych doświadczeń, gdyż wspólnie opowiadali się oni za poezją wyzwoloną z wszelkich tendencji utylitarnych, wypowiadającą prawdę o nowym, pełnym sprzeczności świecie. Możemy mówić zatem także o wspólnym modelu poezji. Przełom wyznacza również pojawienie się czasopism, na łamach których publikowali (zwłaszcza „Perspektiv”), stanowiących pierwszą trybunę opozycyjną. Wypowiedzi twórców, potwierdzające wspólnotę zamierzeń literackich, wskazują dodatkowo, że charakter grupowy tej czwórki mógł być świadomy. Fakt spełniania wszystkich wymienionych wyznaczników pozwala zatem traktować ich jako pokolenie o nazwie „krytyczna generacja”.

Zarys twórczości Gregora Strnišy

Niewątpliwie Gregor Strniša funkcjonuje w świadomości Słoweńców przede wszystkim jako poeta. Jože Snoj określa go mianem poety swoistego, wymarłego już klasyczno-romantycznego typu, który może stanowić szkolny przykład twórcy będącego w konflikcie z teraźniejszością, zaangażowanego w rozrachunek z przeszłością i pragnącego powrotu do utraconego raju i harmonii²⁵. Poezja jednak nie stanowiła jedyne go pola twórczej realizacji Strnišy. Jego dorobek obejmuje także dramaty, eseje, słuchowiska radiowe, opowiadania dla dzieci oraz krótkie formy prozatorskie. Był również tłumaczem oraz autorem wielu tekstów piosenek²⁶. Dowodem na to, że dorobek tego autora jest wybitny i godny pozna-

²³ Cyt. za: K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989.

²⁴ Por. B. Tokarz: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990, s. 14.

²⁵ Por. J. Snoj: *Med besedo in bogom*. Maribor, Obzorja, 1993, s. 121.

²⁶ Strniša utrzymywał się głównie z pisania tekstów piosenek, które czasami sygnował pseudonimem Andrej Žitnik. Jego teksty zdobywały liczne nagrody, np. piosenka *Zemlja pleše* otrzy-

nia jest choćby fakt otrzymania przez niego w 1986 r. (a więc rok przed śmiercią) Nagrody im. France Prešerna (Prešernova nagrada) za całokształt twórczości²⁷, a jest to niewątpliwie najważniejsza i najbardziej prestiżowa nagroda przyznawana w zakresie sztuki przez Stowarzyszenie Pisarzy Słoweńskich (Društvo slovenskih pisateljev).

Poetycki punkt widzenia oraz liryzacja wypowiedzi widoczne są także w dramatach, między innymi w postaci wierszowanych fragmentów pomiędzy dialogami bohaterów²⁸. Same dramaty również określa się jako poetyckie, zarówno z uwagi na poetyckość języka, jak i ze względu na wykorzystanie symbolu, metafory, mitu. Są one wieloznaczne i wielopłaszczyznowe jako wypowiedzi. Jedną z charakterystycznych cech strukturalnych poezji autora *Mozaik* jest budowa cykliczna jego wierszy, a począwszy od drugiego tomiku *Odisej – Odyseusz* cykl staje się podstawową jednostką kompozycyjną tej poezji. Sam Strniša w przedmowie do tomiku *Vesolje – Wszechświat* stwierdza, że jego poematy – jak nazywa swoje utwory – złożone z pięciu części są tak naprawdę jednym wierszem, którego poszczególne fragmenty są tak z sobą związane, że czytane bądź publikowane poza kontekstem całości cyklu mogą stać się niezrozumiałe lub mogą być źle odczytywane. Ponadto wyłączenie któregoś z wierszy zaburzałoby znaczenie pierwotnej struktury całości²⁹. Charakterystyczny dla niego cykl zbudowany jest więc z pięciu wierszy, a każdy z nich ma trzy czterowersowe zwrotki. Warto dodać, że strofa tego typu, począwszy od romantyzmu, jest jedną z najczęściej występujących w tradycji słoweńskiego poezjopisarstwa. Jest to również często spotykana budowa zwrotek w słoweńskiej poezji ludowej. Fakt wyboru przez Strnišę takiej struktury formalnej ma, według Tonego Pretnara, podwójne znaczenie. Z jednej strony „tekst pragnie być wierszem we właściwym tego słowa znaczeniu”³⁰, z drugiej – taka budowa strof przywo-

mała w 1962 r. nagrodę za najlepszy tekst na pierwszym Festiwalu Piosenki Słoweńskiej na Bledzie. Radio Slovenija dysponuje ok. 370 nagraniami piosenek autorstwa Gregora Strnišy. Za: J. Hudeček: *Domneve o podobi Gregorja Strniše, pesnika*. In: *Interpretacije*. Ljubljana, Nova revija, 1993, s. 46. Do najbardziej znanych tekstów piosenek Strnišy należą: wspomniana *Zemlja pleše – Ziemia tańczy*, *Na vrhu nebotičnika (Mala terasa) – Na szczycie drapacza chmur (Mały taras)* i *Orion*.

²⁷ D. Bajt: *Gregor Strniša, življenje in delo*. In: *Interpretacije...*, s. 203.

²⁸ *Driada* na przykład przez Tine Hribara określona została jako „swoisty kolaż wierszy, napisanych przez Strnišę wcześniej lub w trakcie powstawania dramatu” – „izrazita montaža iz pesmi, ki jih je Strniša prej napisal ali sočasno”. *Okrogla miza o uprizoritvah Gregorja Strniše*. „Maske” 1988/1989, št. 10/11, s. 27. Dramat *Samorog* uznany został przez Metkę Damjan za udratyzowaną poezję, która zawierając wersy i metaforyczną wymowę, skrywa także poetycką czy też życiową filozofię autora. „Samorog je namreč dramatizirana Strniševa poezija, ki ima verzificiran, metaforičen govor, v katerem pa se skriva tudi pesnikova življenjska oz. pesniška filozofija”. M. Damjan: *Malokateri tekst je tako odvisen od razumevanja besede, kot je ta*. „Gledališki list” Slovenskega ljudskega gledališča Celje 2008/2009, št. 7, s. 9.

²⁹ Por. G. Strniša: *Vesolje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983, s. 12–13.

³⁰ „[...] besedilo želi biti pesem v pravem pomenu besede”. T. Pretnar: *Strniševa štirivrstičnica*. In: *XXIV Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. B. Pogorelec. Ljubljana 1988, s. 143–155.

łuje dziedzictwo kulturowe Słoweńców począwszy od literatury ludowej. Strniša jako jedyny reprezentant „krytycznej generacji” konsekwentnie posługuje się klasycznym typem wiersza, dodatkowo stosuje asonans. Jože Snoj twierdzi, że jego rymowany bądź częściej asonansowy wers, jego czterowersowa strofa i pozornie narracyjny charakter zdania świadczą o tym, że nie zdradzał potrzeby eksperymentu poetyckiego czy potrzeby rozbijania wersu, chociaż było to typowe dla poetyckich poszukiwań począwszy od symbolizmu³¹. Polski badacz literatury słoweńskiej Zdzisław Darasz podobnie zwraca uwagę na swoiste przymierze zawarte przez poetę z tradycją. Uważa, że stwarzana przez niego strategia pisarska „niewiele ma wspólnego z postmodernistycznym zafascynowaniem »grą w literaturę« ani z popisami erudycji czy kombinatorycznych możliwości mechanizmu kojarzeniowego”³².

W prezentacji twórczości autora mało znanego, oprócz istotnej interpretacji, ważne wydaje się przybliżenie jego dorobku, nawet w zarysie. Pierwsze utwory poetyckie Gregor Strniša pisał już w szkole podstawowej. Były to pojedyncze wiersze publikowane w latach 1941–1944 w młodzieżowym czasopiśmie „Naš rod”³³. W latach późniejszych Strniša nadal tworzył i chociaż – zdaniem ówczesnego jego przyjaciela Janeza Stanka – wiersze te (zwłaszcza z okresu szkoły średniej) zwracały uwagę, nie zostały opublikowane. Krąg przyjaciół Strnišy zajmujących się literaturą stworzył wówczas czasopismo literackie „Naša rast” w celu publikowania własnych osiągnięć³⁴. Niemniej jednak Strniša nie mógł skorzystać z tej możliwości, odebrano mu bowiem wszelkie prawa obywatelskie (w tym prawo do publikacji). Stało się tak po tym, jak 19 maja 1949 r., wraz z całą rodziną, został aresztowany i skazany na cztery lata ciężkich robót w obozie. Oficjalnym powodem aresztowania był zarzut współpracy z przestępcami wojennymi, którzy poza granicami państwa stworzyli organizację, rzekomo zmierzającą do obalenia dotychczasowego ustroju. W rzeczywistości chodziło o pomoc, jakiej rodzina Strnišy udzieliła zbiegłym krewnym, emigrantom, którzy nielegalnie przekroczyli granicę Słowenii i tuż po wojnie uciekli do Austrii. Wiosną 1949 r., wracając do domu, krewni ci zatrzymali się w domu Strnišów. Decyzja ojca o przyjęciu krewnych była wystarczającym powodem uwięzienia całej rodziny. Wszyscy zostali posądzeni o zdradę i współpracę z kolaborantami, w wyniku czego na rok odebrano im prawa obywatelskie³⁵. Dopiero w 1954 r.

³¹ Por. J. Snoj: *V vrsticah in med njimi – izbor člankov o književnosti*. Maribor, Obzorja, 1970, s. 182–186.

³² Z. Darasz: *Problemy autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995, s. 88.

³³ Strniša wiersze te sam ilustrował, podobnie jak rękopisy tomików poetyckich swojego ojca Gustava Strnišy. Por. J. Stank: *Srečavanja z Gregorjem Strnišo*. In: *Interpretacije...*, s. 10. Wiersze opublikowane w czasopiśmie „Naš rod” nie zostały wydane w żadnym z późniejszych tomików Strnišy.

³⁴ Ibidem, s. 8.

³⁵ Aresztowanie Strnišy i podejrzenie o kolaborację uniemożliwiły mu w późniejszym czasie podjęcie pracy naukowej na uniwersytecie, mimo że wyróżniał się wśród studentów znajomością języków (babilońskiego, hebrajskiego) oraz angielskiej i niemieckiej epiki średniowiecznej. Por.

w czasopiśmie „Mlada pota” ukazały się kolejne jego utwory poetyckie³⁶, od tej pory publikował już regularnie. W czasopiśmie „Revija 57”, którego Strniša był jednym z redaktorów, w 1957 r. ukazało się słuchowisko radiowe *Mavrična krila – Tęczowe skrzydła*. Dwa lata później został wydany pierwszy tomik poezji artysty – *Mozaiki*, będący jego debiutem książkowym. Wielu krytyków twierdzi, że można w nim odnaleźć charakterystyczne dla późniejszej twórczości pisarza cechy, wynikające z pojmowania człowieka i kosmosu jako jedności dwóch światów, między którymi nie można wyznaczyć ostrej, raz na zawsze obowiązującej granicy. W czerwcu 1961 r. Strniša ukończył studia anglistyczne i germanistyczne. Warto wspomnieć, że jego praca magisterska uhonorowana została Studencką Nagrodą im. Prešerna (študentska Prešernova nagrada)³⁷. Drugi tomik poezji *Odisej – Odyseusz* został opublikowany w 1963 r., a rok później Strniša otrzymał za niego Nagrodę Fundacji Prešerna (nagrada Prešernovega sklada). Poeta nadal pozostawał poza wpływem współczesnych tendencji i tworzył odrębny świat poetycki, oparty na stałych obrazach i symbolach, inspirowany między innymi poetyką nadrealizmu. Denis Poniž twierdzi, że w świecie tym elementy mityczne i fantastyczne konfrontowane są z osobistymi traumatycznymi przeżyciami poety³⁸. Konfrontacja ta nie przebiega jednak na poziomie motywów czy obrazów poetyckich wojny, lecz kształtuje jego strategię pisarską. W swej twórczości podejmował tematykę uniwersalną, ogólnoludzką i pozahistoryczną, upominając się także o etyczny wymiar życia. W 1965 r. opublikowany został kolejny tomik *Zvezde – Gwiazdy*, poświęcony bliskiej wówczas Strnišy poetce i aktorce Svetlanie Makarovič. Janez Stanek uznaje go za poetycki obraz kompleksowości świata³⁹. Według Poniža, całość tomiku przedstawia jednolitą, zamkniętą, w dużej części tajemniczą i enigmatyczną opowieść o stwarzaniu świata, będącego syntezą czterech żywiołów: wody, powietrza, ognia i ziemi. Pierwszy dramat sceniczny poety *Samorog – Jednorożec* został wydany w 1967 r., a już w rok później jego wystawienia podjął się teatr w Lublanie (Mestno gledališče

D. Bajt: *Pisatelj med zvezdami* [Komentarz do opowiadania]. G. Strnišy: *Razbojniki z Marsa*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993, s. 121. Istotny jest również fakt, że bezsilność wobec prawa oraz niemożność pogodzenia się z przemocą i tyranią władzy były bezpośrednią przyczyną próby samobójczej Strnišy. Por. J. Stanek: *Srečavanja z Gregorjem Strnišo...*, s. 12–19. Zdania na temat tego, czy doświadczenia więzienne pozostawiły ślady w twórczości Strnišy są wśród krytyków podzielone. Veno Taufer np. twierdzi, że fakt ten niezaprzeczalnie określił jego poezję i poetykę. Por. V. Taufer: *Besede ob smrti pesnika Gregorja Strniše*. „Nova revija” 1987, št. 58–60, s. 266. Z kolei Drago Bajt uważa, że doświadczenie więzienne nie wpłynęło na twórczość Strnišy. Por. D. Bajt: *Pisatelj med zvezdami...*, s. 121. Faktem jest, że przeżyć z tego okresu autor bezpośrednio nie opisuje w swojej twórczości.

³⁶ Drago Bajt wiersze te (*Jesen – Jesień, Svetla jesen – Jasna jesień, Pismo – List*) uznaje za debiut Strnišy. Por. D. Bajt: *Gregor Strniša, življenje in delo*. In: *Interpretacije...*, s. 194.

³⁷ Pracę magisterską zatytułowaną *The Anglo-Saxon Epic Daniel* napisał w języku angielskim.

³⁸ Por. D. Poniž: *Slovenska lirika 1950–2000...*, s. 111.

³⁹ „[...] upesnjevanje celovitosti sveta”.

ljubljsko) i reżyser Andrej Hieng. Tytułowy jednorożec symbolizuje świat o jasno zarysowanych granicach między dobrem i złem. To w konfrontacji z nim ujawnia się chaos i groza współczesnego świata⁴⁰. Po śmierci jednorożca nie jest już możliwe oddzielenie czystości i grzechu, szacunku i pogardy, prawdy i kłamstwa – wszystko staje się zamienne i niepewne. Krytykując zdegradowanie moralne, Strniša apeluje o większą humanizację świata. W ten sposób daje wyraz przekonaniu, że człowiek powinien kierować się imperatywem moralnym, bezpośrednio związanym z sumieniem i wiarą w świat oparty na stałych wartościach. W 1969 r. opublikowany został drugi dramat Strnišy, mianowicie *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju – Žaby albo przypowieść o biednym i bogatym Łazarzu*, którego premiera odbyła się rok później. Jest to dramat sytuacji granicznych, zawieszony między rzeczywistością, sennymi wizjami, prawdą a pozorami, tym, co materialne i metafizyczne. W 1972 r. ukazał się zarówno czwarty tomik poetycki Strnišy *Želod – Žolqđž*, jak i jego dramat *Ljudožerci – Ludožerci*. O ile tomik poetycki wydaje się kontynuacją dotychczasowej poetyki, o tyle w dramacie pojawiają się elementy nowe. Chodzi przede wszystkim o fakt łączenia obecnej w poprzednich dramatach poetyki snu i elementów nadrealizmu z realnym tłem wydarzeń i kontekstem historycznym. Dramat ten ponadto wydaje się mieć najbardziej wyrazistą wymowę etyczną, czego pierwsze sygnały obecne są już w przedmowie – *Predgovor*. W samym dramacie efekt moralizatorski wywołany jest między innymi przez skonstrastowanie elementów nawiązujących do chrześcijaństwa z ukazaniem okrucieństwem i grozą dokonywanych przez bohaterów czynów. Zdaniem Janeza Stanka, etyczny wymiar wszystkich utworów dramatycznych Strnišy ujawnia się w konfrontacji ludzkiego prozaicznego i skończonego świata – egoistycznie i krótkowzrocznie ukierunkowanego na konsumpcję – ze światem metafizycznym, dostępnym bohaterom przekraczającym ten pierwszy⁴¹. Jednakże dramat *Ljudožerci* ma w swej umoralniającej wymowie charakter najbardziej zdecydowany. Jest niewątpliwie przerażającą historią o pozbawionych wszelkich uczuć ludziach, ich okrucieństwie i bezwzględności. Opinie na jego temat kładą nacisk właśnie na ten aspekt, co nie jest zaskakujące. Zwłaszcza po inscenizacjach teatralnych, przez wykorzystanie wielotworzywowości niewątpliwie bardziej niż lektura angażujących zmysły i emocje, krytycy stwierdzali, że *Ljudožerci* to jedna z najbardziej przerażających sztuk w słoweńskiej dramaturgii⁴² bądź też „absurdalna orgia degradacji i samodegradacji”⁴³. Malina

⁴⁰ Strniša, tłumacząc własne rozumienie symbolu jednorożca, stwierdza, że ewoluowało ono w czasie – od uniwersalnego symbolu erotycznego, przez metaforę wyobraźni twórczej, do symbolu sztuki. Por. G. Strniša: *Svet in kozmos* [współautor F. Pibernik]. „Nova revija” 1987, št. 58/60, s. 258.

⁴¹ Por. J. Stanek: *Na poti k etični umetnini*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 407.

⁴² „[...] nenavadno kruta in grozovita drama [...] ena najgrozljivejših dram v dramatikii”. S. Pezdir: *Primorsko dramsko gledališče, Nova Gorica, Gregor Strniša „Ljudožerci”*. „Naši Razgledi” 1988, št. 2, s. 44.

⁴³ „[...] absurdna orgija použivanja in samopouživanja”. J. Stanek: *Okrogla miza o uprizoritvah Gregorja Strniše*. „Maske” 1988/1989, št. 10/11, s. 28.

Schmidt-Snoj dramat ten określa jako skrajnie groteskowy obraz wszystkiego, do czego zdolny jest człowiek w dzisiejszym świecie. Niemniej jednak po uważniejszej analizie i głębszej interpretacji dramat ten nabiera umoralniającego charakteru, przede wszystkim ze względu na odwołania do chrześcijaństwa czy szerzej – wymiaru duchowego ludzkiej egzystencji. W przedmowie autor podkreśla etyczną wymowę utworu, sugerując odczytanie go jako apelu przeciw wszechogarniającej świat znieczulicy; dlatego też określany jest on także jako moralitet⁴⁴. *Ljudožerci* to jedyny dramat Strnišy, w którym zarysowana jest społeczno-historyczna perspektywa – akcja rozgrywa się podczas drugiej wojny światowej. Dodatkowo jest to jedyny dramat oparty na konkretnym fakcie historycznym. Wiadomo, że Strniša wstrząsnęła zasłyszana od Jožego Snoja opowieść o faktycznym ludożerstwie mającym miejsce w Słowenii, w Kočevskim Rogu, tuż po drugiej wojnie światowej⁴⁵. Dla Słoweńców zdarzenie to jest jednym z najbardziej wstydliwych w całej historii narodu, ponieważ dotyczy zabójstw dokonywanych na słoweńskich uchodźcach przez ich rodaków. Niewątpliwie historia ta wpłynęła na tak zdecydowanie umoralniającą wymowę dramatu.

Początek lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku to dla Strnišy najbardziej twórczy i owocny czas. Już w 1973 r. wydał on w formie osobnych kartek tomik *Mirabilia*, zawierający zaledwie dwa cykle (*Pesniški list*, nr 15). Znalazły się one następnie w całości w kolejnym, najobszerniejszym tomiku artysty zatytułowanym *Oko*, poświęconym żonie (*Thei Skinder*). Strniša uważał *Oko* za swoje najlepsze dzieło, za „obraz całości świata, tak poznawalnego zmysłami i rozumem, jak i tego drugiego, wymykającego się poznaniu, mimo że jest on tak samo, albo jeszcze bardziej, rzeczywisty”⁴⁶. Za tomik ten, jako syntezę dotychczas podejmowanej w poezji tematyki, poeta otrzymał Nagrodę im. Otona Župančiča (*Župančičeva nagrada*)⁴⁷. *Oko* wprowadza artystyczną wizję „innego” wymiaru świata, a tym samym próbuje zakwestionować wiarygodność ludzkiego pojmowania i odbierania rzeczywistości. Jest poetyckim rozliczeniem się z niektórymi pytaniami, jakie postawił Kant, krytykując wiarygodność ludzkiego doświadczenia rzeczywistości. Krytyk Peter Kolšek stwierdził, że tomik ten ma charakter konsekwentnie tworzonego poetyckiego studium i jest próbą skonstruowania poetyckiego ekwiwalentu dla metafizycznego systemu Kanta. „Tomik *Oko*, stanowiący poetycką syntezę poglądów Strnišy na temat wszechświata, prezentuje próbę logicznej formuły opartej

⁴⁴ „[...] krščanska moraliteta”. J. Snoj: *Blasfemija kot izum „Ljudožercev”*. In: *Interpretacije...*, s. 175.

⁴⁵ Wiersz *O fantu, ki je jedel fanta*, który pojawia się w dramacie, jest poetyckim sprawozdaniem z tego zdarzenia.

⁴⁶ „[...] prikaz celovitega sveta, tako s čuti in razumom spoznavnega, kot onega drugega, ki na ta način ni spoznaven, pa prav tako ali še bolj resnično obstaja”. Wypowiedź Strnišy z wywiadu udzielonego tuż po wydaniu tomiku – „Dnevnik” 1974, 13 kwietnia.

⁴⁷ Nagroda im. Otona Župančiča przyznawana jest przez władze miasta Lublana za wyjątkowe osiągnięcia w dziedzinie kultury, które w istotny sposób wpłynęły na kształt życia kulturalnego Słowenii, jak również za osiągnięcia zauważone poza granicami kraju.

na *Krytyce czystego rozumu* Kanta⁴⁸. Już podtytuł tego tomiku (*Oris transcendentalne logike – Zarys logiki transcendentalnej*) wskazuje z jednej strony na związek z dziełem filozofa, a z drugiej – na celowe kreowanie przez Strnišę świata zjawisk widzialnych i niewidzialnych, zarówno baśniowych i fantastycznych, jak i zwyczajnych czy wręcz banalnych, ale skrywających transcendencję, będącą – według Strnišy – nieświadomioną podstawą całego istnienia. Na poglądy Kanta wskazuje tu przede wszystkim przekonanie o zależności postrzeganych przedmiotów od myśli oraz kreowanie świata, w którym przestrzeń i czas są subiektywnymi formami zmysłowości podmiotu. Obrazy poetyckie w *Oku* w swoisty sposób ilustrują dualistyczną teorię świata zmysłowego i umysłowego Kanta, dla niego bowiem „świat zmysłowy jest tylko zjawiskiem, bo ujęty jest w formę czasu i przestrzeni; ale obok niego istnieje świat umysłowy, nieprzestrzenny i nieczasowy, który poznajemy pojęciami naszego umysłu”⁴⁹. W ten sposób poeta wskazuje również na tajemniczy związek między poezją a filozofią, opierający się na próbie odpowiedzi na podobne pytania dotyczące człowieka i doświadczanego przez niego świata. Ze względu na ten aspekt poezji Strnišy, związany z poszukiwaniem prawdy o świecie i związku tej prawdy z ludzką perspektywą postrzegania świata, Janez Strehovec określa ją mianem naukowej⁵⁰.

W 1975 r. ukazały się dwa kolejne tomiki poezji Strnišy: *Škarje (zgodba o času) – Nożyczki (historia o czasie)* i *Jajce (slikanica o laži) – Jajo (obrazki o kłamstwie)*. Tematyka obu jest bardzo aktualna, dotyczy bowiem charakteru życia dwudziestowiecznego człowieka. Tomiki te mają najbardziej fabularny charakter, zawierają przede wszystkim lirykę narracyjną i sytuacyjną, prezentują przemyślaną i realizującą precyzyjny zamysł konstrukcję i nazwane są przez autora satyrami na dzisiejszy świat – *satira menippea*. Tomik *Škarje* opisuje losy zagubionego czasu, a w tomiku *Jajce* zaprezentowane zostały obrazy-opowieści obwoźnego sprzedawcy, ujawniające względność wszelkich prawd i wszechobecną iluzję. Dopiero uważna lektura całości tomików pozwala nakreślić swego rodzaju mapę, zarówno przestrzenną, jak i problemową. W tomiku *Jajce*, na przykład, zdarzenia przedstawiane w poszczególnych obrazach pozbawione są porządku chronologicznego, a czasami nawet ciągu przyczynowo-skutkowego. Można je więc czytać w dowolnej kolejności, pod warunkiem, że przeczyta się je wszystkie. Pod pewnymi względami projekt taki przypomina *Księgę* Mallarmégo, której osobne kartki mogły być przekładane i czytane w dowolnym porządku, co pozwalało tworzyć ją na nowo podczas każdej lektury. Obrazy w tomiku są ponumerowane i dlatego nie ma on struktury jawnie otwartej, niemniej jednak wewnętrzna struktura tekstów nie wymaga przestrzegania narzuconego porządku. Ponadto w rozpoczynającym

⁴⁸ „Zbirka *Oko*, v kateri je pesniško strnil svoj vesoljski nazor, predstavlja Strnišev poskus njegovega logičnega formaliziranja na osnovi Kantove *Kritike čistega uma*”. Za: D. Bajt: *Gregor Strniša, življenje in delo...*, s. 200.

⁴⁹ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa, PWN, 1970, s. 164.

⁵⁰ Por. J. Strehovec: *Znanost pesnenja*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 404–405.

tomik cyklu *Nastop – Początek* domokrażca, będący bohaterem całego tomiku, a zarazem twórcą świata przedstawionego, prezentuje siebie, podkreślając również charakterystyczne cechy wyglądu zewnętrznego, pozwalające rozpoznać go później w innych postaciach, występujących już w jego opowieściach. Znakami rozpoznawczymi są: czarna przepaska na wybitym oku, rozlana żrenica drugiego oka (ślepotą nie przeszkadza mu widzieć), zbyt długi płaszcz, za małe buty, krótkie nogi, kapelusz. Dopiero w trakcie lektury tworzy się pełny wizerunek postaci domokrażcy i jego „wariantów”, ponieważ w kolejnych obrazach podawane są coraz to nowe informacje na jego temat. Należy dodać, że tomiki *Jajce* i *Škarje* mają najbardziej moralizatorski charakter, jeśli chodzi o poezję Strnišy. Przede wszystkim w tych utworach (choć najwyraźniej w dramatach) ujawnia się jego moralizatorstwo w krytycznym, satyrycznym stosunku do współczesnych zjawisk społecznych i dewiacji psychicznych⁵¹.

W 1976 r. ukazał się tomik wierszy pochodzących z dramatów Strnišy zatytułowany *Rebrnik – Szkielet* oraz czwarty dramat *Driada, transcendentna burka – Driada, komedia transcendentna*. W dramacie tym wyraźnie zaprezentowany został pogląd pisarza na istotę tworzenia. Każde dzieło człowieka może być – według niego – przyczynkiem do doświadczania metafizycznego wymiaru świata. Dziełem tym może być zarówno obraz, książka, melodia, jak również:

Vsaka brazda za plugom kmeta, vsak
novo skovan plug kovača, vsaka enačba
učenjaka, ki z daljnogledom Luno
gleda⁵².

Każda bruzda za plugiem chłopa,
każdy nowo wykuty przez kowala plug,
każde równanie ucznia, który patrzy
przez lornetę na Księżyc.

W codzienności poeta widzi niezwykłość i z innej perspektywy ujmuje symbole pracy spotykane w literaturze realizmu socjalistycznego, np. zaorana ziemia, plug chłopa⁵³ zrobiony przez kowala. Idąc tym tropem, każdy może tworzyć rzeczy niezwykłe, ale tylko nieliczni, obdarzeni niezwyklej wrażliwością artyści, dostrzegają ten metafizyczny wymiar świata na każdym kroku.

Pozostałe opublikowane tomiki to wybory poezji. Warto wskazać na jeden z nich, którego dokonał sam poeta i zatytułował *Vesolje – Wszechświat* (1983).

⁵¹ „[...] moralno kritičen, satiričen odnos do sočasnih, predvsem moralno družbenih pojavov oziroma njihovih deviacij”. M. Schmidt-Snoj: *Realistično in fantastično doživljanje sveta*. „Sodobnost” 1977, št. 7, s. 735.

⁵² G. Strniša: *Driada*. In: *Svetovje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.

⁵³ Zdanie, że ręka z piórem znaczy tyle, co ręka prowadząca plug, pojawia się także w utworze *Sezon w piekle* Rimbauda. Zestawienie to stało się inspiracją dla nadrealistów, którzy w latach 1941–1944 utworzyli grupę *La Main à plume – Ręka z Piórem*. Za: G. Gazda: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa, PWN, 2000, s. 327. Ponieważ w twórczości Strnišy można odnaleźć wiele zbieżności z nadrealizmem, być może i to utożsamienie wynika z inspiracji wspomnianym ruchem. Tym bardziej, że podobnie jak nadrealiści, stanowczo odrzucał on poetykę socrealizmu.

W słowie wstępnym autor uzasadnia wybór wierszy i podkreśla, że wszystkie one oscylują wokół tematu wskazanego przez sam tytuł tomiku i nie są ułożone chronologicznie. Próbuje w nim też nakreślić cele twórczości poetyckiej.

Strniša tworzył również literaturę dla dzieci, czego wyrazem były: wydane w 1977 r. opowiadania *Kvadrat pa Pika – Kwadrat i Kropka*, w 1980 r. *Potovanje z bršljanom – Podróż z bluszczem*, w 1982 r. *Jedca Mesca – Zjadacze Księżycy*, a w 1987 r. *Lučka Regrat – Laura Mlecz*⁵⁴. Dopiero w 1993 r., sześć lat po śmierci autora, opublikowane zostały w formie książkowej opowiadania *Razbojniki z Marsa – Rozbójnicy z Marsa*⁵⁵. Cechą charakterystyczną wszystkich opowiadań dla dzieci i młodzieży Strnišy jest ich fantastyczny charakter. Niewątpliwie miały na to wpływ jego zainteresowania fantastyką naukową, znajdujące w jego twórczości dla dzieci i młodzieży najszerszy wyraz⁵⁶. Janez Stanek, gimnazjalny kolega Strnišy, wspomina: „Szybko przekonał się, że to człowiek fantazji [...]”. Zaskakiwał żywym zainteresowaniem światem fantastyki, wyobrażonych wizji przeszłości i przyszłości. Ważne były dla niego pytania o motywy i idee zaczerpnięte ze świata fantastyki naukowej⁵⁷. Jego zdaniem, gatunek *science fiction* był Strnišy wyjątkowo bliski i często opowiadał o swoich planach pisarskich z nim związanych. Tworzenie prozy fantastycznonaukowej pozostało jednak jego największym niespełnionym marzeniem⁵⁸. Kosmos zatem staje się w opowiadaniach głównym miejscem akcji (*Razbojniki z Marsa*) bądź też przestrzeń kosmiczna pojawia się niejako równoległe do przestrzeni ziemskiej. Tak dzieje się na przykład w opowiadaniu *Kvadrat pa pika*, w którym roboty pragną dostać się na Księżyc, w opowiadaniu o kwiecie mniszka lekarskiego marzącym o podróży kosmicznej (*Lučka Regrat*) czy też w historii o braciszku i siostrzyczce wierzących, że uda im się Księżyc posmakować (*Jedca mesca*). Dodatkowo we wspomnianym opowiadaniu *Razbojniki z Marsa*, oprócz konfrontacji dwóch różnych cywilizacji – ludzkiej i pozaziemskiej, wprowadzona zostaje płaszczyzna mityczna. Mieszkańcami Marsa bowiem, prócz robotów i potworów, są także Minotaury, z którymi walczy kos-

⁵⁴ Lučka Regrat to imię i nazwisko dziewczynki-kwiatka (mniszka lekarskiego). Lučka jest zdrobnieniem od rzeczownika *luč* i oznacza światełko lub lampkę. W tłumaczeniu tytułu decyduje się jednak na wykorzystanie imienia Laura, traktowanego jako ekwiwalent funkcjonalny.

⁵⁵ Strniša po raz pierwszy opublikował to opowiadanie, nadając mu tytuł *Boj z Minotavri – Walka z Minotaurami*, w czasopiśmie „Pionirski list” pod pseudonimem Roger S. (Roger to anagram imienia Gregor bez pierwszej litery).

⁵⁶ Por. J. Stanek: *Na poti k etični umetnini*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 415. Bliskość tematów czy motywów wskazuje na to, że Strniša znał prozę Stanisława Lema, wydaną w słoweńskich, serbskich lub niemieckich przekładach.

⁵⁷ „Hitro smo ugotovili, da je človek fantazije [...]. Presenečal je z živahno zagledanostjo v svet fantastike, domišljijjskih predstav preteklosti in prihodnosti. Zanimal se je za vprašanja, motive in ideje, ki sodijo v svet znanstvene fantastike”. J. Stanek: *Srečevanja z Gregorjem Strnišo...*, s. 9.

⁵⁸ Strniša uważał np., że wylądowanie człowieka na Księżycu jest większym i ważniejszym przełomem w dziejach ludzkości niż odkrycie Ameryki przez Kolumba.

miczna brygada policji o znaczącej nazwie Tezej – Tezeusz. W ten sposób Strniša łączy tematykę kosmiczną wybiegającą w przyszłość z tematyką odwołującą się do mitologii, sięgającą dawnych wierzeń.

Literatura ta niejednokrotnie przekracza możliwości percepcyjne dziecka, będącego jej bezpośrednim adresatem, choćby z tego względu, że narrator przyjmuje postawę dygresyjną, a jego komentarze częstokroć przypominają wywód naukowy. Również abstrakcyjna tematyka czy nawet użyte słownictwo często wymagają większej wiedzy i doświadczenia czytelniczego niż jest to możliwe w przypadku dziecka⁵⁹. W opowiadaniu *Kvadrat pa pika* pojawiają się wręcz rozważania filozoficzne – rozmyślania Kubika o prawdzie:

V resnici lahko spraviš mačko v žakelj, Co pravda možna schovať kota do
worka,
V žakelj pa nikoli ne spraviš resnice.⁶⁰ Ale nigdy do worka nie schowasz
prawdy.

W historii o rozbójnikach z Marsa, której akcja toczy się w 2469 r., pojawiają się natomiast szczegółowe opisy przyszłych osiągnięć techniki w postaci różnych urządzeń: *stereovizora*, *televizofonu*, *gravigeneratora*, *makrorobota* itp.

Strniša podjął się także rozważań na tematy dotyczące celu twórczości artystycznej i naukowej oraz ich związku z transcendencją. Pierwsza rozprawa teoretyczna na ten temat została wydrukowana w „Novej reviji” w 1984 r. pod tytułem *Transcendentna pesnitev – Poemat transcendentny*. Druga, niestety nieukończona (*Ironična pesnitev – Poemat ironiczny*), została opublikowana po śmierci autora w zbiorczym wydaniu esejów. Trzeciej części natomiast Strniša zdążył jedynie nadać tytuł *Etična pesnitev – Poemat etyczny*. Część cyklu, która się ukazała, wskazuje na szeroką wiedzę autora z różnych dziedzin, jak na przykład: teoria literatury, fizyka, filozofia, astrologia czy biologia. Twórca nie ukończył również prac nad nowelą *Rhombos* o podtytule *potepuška povest ali povest o prostoru in koncu – nowela włóczykija lub nowela o przestrzeni i końcu*, wydaną w wersji niepełnej już po jego śmierci, bo w 1989 r., wraz ze wspomnianymi esejami. Warto podkreślić, że Strniša bardzo poważnie traktował swoją twórczość literacką, przedkładał ją nad inne sfery życia. Jego maksymą było hasło: „szanujący się poeta może skromnie żyć ze swojej pracy”⁶¹, i dlatego nigdy nie miał stałego miejsca zatrudnienia, utrzymywał się przede wszystkim z pisania piosenek.

⁵⁹ „Tako se zdi, da je njegova mladinska proza kljub motiviki in navidezni preprostosti primernejša za odraslega bralca, saj je na podlagi tipologije bralnega razvoja mogoče podvomiti o otrokovem zanimanju za univerzalno povednost »pravljice«, ki »sega preko sebe v času naprej in nazaj«”. G. Strniša: *Vesolje – Wszechświat...*, s. 174. Cyt. za: I. Saksida: *Nemladinska povednost mladinske proze Gregorja Strniše*. In: *Interpretacije...*, s. 150.

⁶⁰ G. Strniša: *Kvadrat pa pika*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977, s. 52.

⁶¹ „[...] lahko pošten pesnik skromno živi od svojega dela”. J. Hudeček: *Domneve o podobi Gregorja Strniše, pesnika...*, s. 46.

Wielu krytyków zauważa, że twórczość Strnišy stanowi swoiste *continuum*. „Każdy kolejny tomik, każdy następny dramat świadczą o ciągłym rozwoju autora”⁶². W tomiku *Mozaiki* krytycy dostrzegają główne tendencje obecne w późniejszej twórczości Strnišy: dualizm kreowanego świata, współistnienie wielu rzeczywistości, a także wizualność poezji oraz jej fabularny charakter. Jože Snoj, tuż po wydaniu trzeciego tomiku Strnišy, podkreślał natomiast, że nie sposób mówić o nim w oderwaniu od poprzednich. Twierdził, że w każdym tomiku, a nawet w każdym wierszu Strnišy jest „embrionalnie zwinięty pierwotny plan” całej jego poezji⁶³. W każdym odczytać można potrzebę odnalezienia głębszego sensu oraz prawdy o świecie i człowieku. „Strniša próbuje nakreślić całościowy obraz świata, sferę widzialną i niewidzialną, stosując przy tym różne środki artystyczne, a nawet refleksję filozoficzną czy naukową – jednakże w obrębie samej literatury”⁶⁴. Pragnął stworzyć świat uniwersalny, z jednej strony idealny, a z drugiej – zakotwiczony w realnej codzienności. Świat wymykający się poznaniu czysto rozumowemu, będący częścią szerszego i bardziej zróżnicowanego kosmosu i rządzący się odmienną niż ludzka logiką. Wszechświat stanowi dla artysty miejsce nieograniczonych możliwości kreacji poetyckiej, a wiersz, podobnie jak dla nadrealistów, „iskrę” jednoczącą choć na chwilę wszelkie skrajności i przeciwieństwa obecne zarówno w człowieku, jak i w całym wszechświecie. Dlatego też człowiek traktowany jest tu jako pomniejszony wszechświat. Drago Bajt uważa, że Strniša stworzył dokładnie przemyślaną konstrukcję świata poetyckiego i trudno byłoby znaleźć podobną w całej słoweńskiej literaturze⁶⁵.

Idea „kosmicznej świadomości” a koncepcja literatury i sztuki

Twórczość literacka Strnišy powstawała w ścisłym związku z jego światopoglądem, któremu dał najpełniejszy wyraz w esejach oraz we wstępie do tomiku *Vesolje*⁶⁶. Wydane zostały dwa wspomniane już eseje Strnišy – *Transcendentna pesnitev* oraz *Ironična pesnitev*, opatrzone dodatkowo wspólnym tytułem *Relativnostna*

⁶² „Zbirka za zbirko, drama za dramo slikajo avtorjev konstantni razvoj”. P. Jesenko: *Ljudožerci kot Strnišev testament*. In: *Popotovanja po deželi Strniševih Ljudožercev*. Uredil. D. Poniž. Ljubljana, AGRFT, 1996, s. 72.

⁶³ Por. J. Snoj: *V vrsticah in med njimi...*, s. 182.

⁶⁴ „Strniša skuša zaobjeti celotno podobo sveta v vidni in nevidni sferi in z vsemi različnimi načini umetniškega ustvarjanja ali celo filozofskega in znanstvenega spoznanja – vendarle še vedno v sami literaturi”. M. Schmidt-Snoj: *Škarje in Jajce kot menipejska satira*. In: *Interpretacije...*, s. 85.

⁶⁵ Por. D. Bajt: *Pisatelj med zvezdami...*, s. 123.

⁶⁶ Tomik ten jest jedynym dokonany przez Strnišę tematycznym wyborem poezji własnej, do którego autor napisał słowo wstępne, zamieszczając w nim rozmyślania o twórczości poetyckiej i jej celach oraz częściowo przybliżając koncepcję „świadomości kosmicznej”.

pesnitev – *Poemat relatywny*. Sam Strniša określa swój światopogląd jako „kosmiczną świadomość” i odnosi ją zarówno do świata realnego, traktowanego przez człowieka jako zewnętrzny, jak i do dzieła literackiego, będącego światem samym w sobie. Strniša wyróżnia dwa bieguny „świadomości kosmicznej”, będące zarazem dwoma sposobami doświadczania świata – tragiczny i komiczny. Tragiczny ujawnia się – jego zdaniem – w konfrontacji ogromu przestrzeni i nieskończoności czasu z człowiekiem jako bytem ograniczonym czasoprzestrzennie. Stanowi podstawę, na której rozgrywa się cały tragizm ludzkiej egzystencji – „ludzka skończoność w obu znaczeniach, tak przestrzennym, jak i czasowym, czyli śmierć”⁶⁷. Komiczny sposób doświadczania świata ujawnia się według Strnišy w nadaniu każdemu – również najmniejszemu czy niematerialnemu, mentalnemu bytowi niepowtarzalnego znaczenia, ważnego nie tylko dla człowieka, lecz także dla całego wszechświata.

Należy podkreślić, że zarówno tragiczny, jak i komiczny biegun „świadomości kosmicznej” Strniša rozpatruje także w kontekście dzieła literackiego. Twierdzi, że obecne są one w każdym utworze, niezależnie od tego, czy przynależy do liryki, epiki czy dramatu. Najbardziej równomiernie bieguny te współlistnieją w utworze groteskowym. Groteska jest dla Strnišy połączeniem tragicznego i komicznego pojmowania rzeczywistości, z pewnością dlatego tak chętnie się nią posługiwał.

W swoich rozważaniach na temat wagi i powołania literatury Strniša zawarł również koncepcję dzieła idealnego w perspektywie odbioru. Nazwał je „dziełem etycznym” nie w sensie moralizatorskim, lecz ze względu na siłę, z jaką popycha człowieka do współodczuwania i do otwarcia się na przeżycia innych. „Sztuka jest tak niezmiernie ważna właśnie dlatego, że otwiera każdą osobę czy każdego odbiorcę na większy i szerszy świat od tego, w którym żyje. To jest absolutnie etyczny wymiar dzieła literackiego [...], by w pewnym sensie pomagało rozumieć się nawzajem, by przyczyniało się do międzyludzkiej empatii”⁶⁸. Dodatkowo sztuka według niego powinna docierać do samej istoty opisywanych rzeczy i zjawisk, winna je przeświećlać jak promień rentgena czy laser, by ujawnić prawdziwy obraz, a zarazem prawdę o samej sztuce⁶⁹. Rozważania na temat etycznego wymiaru literatury chciał przedstawić w trzecim eseju – *Etična pesnitev*, jednakże nie został on napisany, a zamysł koncepcji „etycznego dzieła” można jedynie odtwarzać na podstawie wcześniejszych wypowiedzi artysty.

⁶⁷ „[...] človekova končnost v obeh pomenih, tako prostorskem kot v časovnem, se pravi njegova smrt”. *Strniševa beseda* – wypowiedź nagrana na spotkaniu z pisarzem w Kranju w 1983 r., w związku z ukazaniem się jego tomiku *Vesolje*, a następnie opublikowana w: *Interpretacije...*, s. 100–120.

⁶⁸ „Umetnost je neznansko pomembna ravno zato, ker odpira vsakega posameznika ali vsakega bralca večjemu in širšemu svetu od tistega, v katerem živi. To je absolutno etični značaj besedne umetnine [...] da v nekem smislu pomaga, da se razumemo, da pomaga k večjemu razumevanju, k večji medsebojni vzajemnosti ljudi”. *Strniševa beseda...*, s. 117.

⁶⁹ Por. M. Poštrak: „Misliti svet v obliki razcepa” ali *Vizija sveta Gregorja Strniše*. „Maske” 1987/1988, št. 8–9, s. 63.

„Kosmiczna świadomość” Strnišy koresponduje z awangardową koncepcją organiczności świata (np. Srečka Kosovela). W jej świetle również podmiot tekstowy i podmiot empiryczny stanowią fragment większej całości. I dlatego świadoma tego sztuka opiera się na empatii, a podmiot nie narzuca wyłącznie swojej perspektywy⁷⁰. Stanowisko to koresponduje z egologią Husserla, w której podmiot składa się z Ja żyjącego wewnątrz świata, Ja transcendentalnego, konstytuującego ten świat, oraz Ja obserwującego z dystansu prawidłowości rządzące światem. Dzięki temu może zrozumieć sens przekonania o istnieniu świata i jego rzeczywistość⁷¹. Tego typu jedność podmiotową Husserl określa jako monadę, stanowiącą z jednej strony podmiot zdolności i możliwości, a z drugiej – podmiot otaczającego świata, który wraz z innymi przedmiotami i podmiotami w pewnym sensie do niej należy. Monadą wchodzi zatem w skład większej całości – wspólnoty monad⁷²; podobnie jak podmiot w poezji Strnišy, jest częścią pewnego makrokosmosu.

W kontekście „świadomości kosmicznej” oraz w powiązaniu z tematyką oddziaływania literatury na odbiorcę Strniša nakreśla również pożądaną postawę nadawcy, w której pobrzmiewają idee bliskie romantyzmowi i nadrealizmowi. Zdaniem poety, twórca, bardziej niż przeciętny człowiek, musi być świadomy olbrzymiej wagi każdego bytu, ale także musi zdawać sobie sprawę z wzajemnego oddziaływania na siebie czy nawet pokrewieństwa wszystkiego, co istnieje. Ta świadomość pozwoli mu tworzyć sztukę, dążącą do spełnienia jego zdaniem najistotniejszego dla ludzkości celu, jakim jest stymulacja jej rozwoju przez wskazywanie zarówno cech uniwersalnych, jak i indywidualnych, na równi istotnych i wartościowych. Cech odnoszących się zarówno do wszystkich istot żywych, bytów materialnych, jak i – oczywiście – do samego człowieka. Według Strnišy, poszukiwanie przez artystę indywidualności w uniwersalności (i odwrotnie) to nic innego, jak poszukiwanie fundamentalnej i zarazem uniwersalnej zasady etycznej⁷³. W twórczości literackiej artysta także daje wyraz romantycznemu czy nadrealistycznemu przekonaniu o nadrzędnej roli sztuki oraz samego artysty. W jego dramatach i słuchowiskach radiowych bohaterami, którzy widzą więcej niż inni, którzy są zdolni przekraczać konwencjonalny sposób patrzenia na świat, są najczęściej artyści⁷⁴ (czasem szaleńcy) – na przykład powieściopisarz w słuchowisku

⁷⁰ W kontekście poezji Srečka Kosovela pisała o tym Božena Tokarz. Por. B. Tokarz: *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktivistycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 212–217.

⁷¹ Por. K. Świącicka: *Husserl*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993, s. 65–69.

⁷² Ibidem, s. 78–81.

⁷³ Por. G. Strniša: *Spoznavati deželo in literaturo*. „Nova revija” 1988, št. 71/72, s. 356.

⁷⁴ Przekonanie Strnišy o nieprzeciętnym charakterze percepcji twórcy Marinka Poštrak porównuje do przemysłu Giorgia de Chirico, który w kontekście malarstwa twierdził, że każda rzecz ma dwa obrazy – zwykły, dostępny wszystkim ludziom, i metafizyczny, dostrzegany jedynie przez wybitne jednostki, np. w chwilach jasnowidzenia. Por. M. Poštrak: „*Misliti svet v obliki razcepa*”..., s. 58. Warto dodać, że w tomiku *Škarje* Strniša bezpośrednio nawiązuje do malarstwa de Chirico,

Mavrična krila. Artysta z uwagi na swoje ponadprzeciętne możliwości dostrzegania wielowymiarowości świata jest pojmowany przez Strnišę jako kreator, twórca nowego świata, stwarzanego z jego woli i według jego własnego zamysłu (wiersz *Umetnik – Artysta*), wskazujący na nowe wymiary i prezentujący głębszy ogląd rzeczywistości.

Strniša twierdzi ponadto, że każde dzieło sztuki w pewien sposób ukazuje jednorodność świata; dopełniają się w nim wszelkie przeciwieństwa oraz ujawnia ono swoistą całość, wykraczającą poza świat ludzki:

Nadludzką pełnię, jedność świata, w której dopełniają się wszelkie przeciwieństwa [...] wyraża na swój sposób każda sztuka, także najkrótszy wiersz miłosny⁷⁵.

Wiąże się to z ograniczeniami interpretacyjnymi takiej twórczości. Strniša sądzi bowiem, że człowiek ma ograniczone możliwości percepcyjne i nie może zdawać sobie sprawy z jednoczesnego istnienia większej liczby różnorodnych płaszczyzn rzeczywistości czy dzieła sztuki:

świat ma o wiele więcej wymiarów, również takich, których jeszcze nikt nie widział, gdyż oczy i rozum człowieka nawet ich pojąć nie mogą⁷⁶.

Dlatego też pełne zrozumienie dzieła sztuki, będącego odzwierciedleniem wielopłaszczyznowości i kompleksowości świata, a więc także „kosmicznej świadomości”, nie jest jego zdaniem możliwe⁷⁷.

nadając poszczególnym wierszom z cyklów *Stolpi – Słupy* i *Sence – Cienie* tytuły prac malarza. Wiersze tego cyklu stanowią swoiste ekfrazy, opisujące i interpretujące w języku poezji poszczególne obrazy malarskie de Chirico.

⁷⁵ „Nadčloveško celoto, enovitost sveta, ki se v nji dopolnjujejo vsa nasprotja [...] izraža na svoj način vsaka umetnina, tudi najkrajša ljubezenska pesem”. G. Strniša: *Ironična pesnitev*. In: *Rhombos*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1989, s. 227.

⁷⁶ „[...] ima svet veliko več strani, tudi takih, ki jih še nobeden videl ni, ker jih človek s svojimi očmi in razumom niti dojeti ne more”. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 6.

⁷⁷ Strniša w eseju *Transcendentna pesnitev* dzieło literackie porównuje do leżącej na stole kostki mającej sześć ścian – każdą w innym kolorze. Kostka ta kantami zwrócona jest w kierunku czterech stron stołu, przy którym, naprzeciw siebie, siedzą dwaj obserwatorzy. Wspólnie widzą jedynie górną płaszczyznę kostki, każdy z osobna może dostrzec jeszcze dwie inne – boczne płaszczyzny. Zasiadająca za stołem trzecia osoba może również obserwować górną płaszczyznę i dwie boczne, przy czym jedną z nich „dzieli” z „sąsiadem” po lewej, a drugą – z „sąsiadem” po prawej stronie. Wszyscy razem zatem widzą pięć płaszczyzn kostki; szósta, na której kostka leży, jest dla ich wzroku nieosiągalna. Obserwatorów Strniša porównuje do czytelników, trzecią osobę do pisarza, a kostkę – do ukończonego przez niego dzieła. Artysta w sposób bardzo plastyczny przedstawia zatem relację odbiorcy – dzieło – nadawcy. Podkreśla, że żaden z nich nie może dostrzec wszystkich płaszczyzn kostki jednocześnie oraz to, że kostka dla każdego pozostaje kostką, nie jest więc przez jednego traktowana jako piramida, a przez innego – jako kula. Por. G. Strniša: *Transcendentna pesnitev*. In: *Rhombos...*, 1989, s. 178.

Światopoglądowa bliskość z nadrealizmem

Nadrealizm stanowi niewątpliwie jeden z najbardziej wpływowych prądów artystycznych XX w. Nie można go ograniczyć ani do kierunku literackiego, ani do metody twórczej i praktyki artystycznej, nawiązującej do podświadomości i marzeń sennych, ani do teorii sztuki. Często traktowany jest jednocześnie jako pogląd na świat, wyraz przekonań społecznych i postawy filozoficznej⁷⁸. Nadrealizm, za Krystyną Janicką, należy rozumieć szerzej niż awangardowy nurt, kierunek i styl artystyczny. Jest raczej swoistą koncepcją światopoglądową, ściśle powiązaną z koncepcją twórczości i sztuki⁷⁹.

W Słowenii nadrealizm nie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem i nie zyskał dużej liczby propagatorów (zarówno po stronie krytyków, jak i samych twórców)⁸⁰. Od początku stosunek do niego był bowiem nieprzychylny i zdystansowany, choć w okresie międzywojennym jego zapowiedzi odnaleźć można w poetyce Srečka Kosoveła (*Mistična luč teorije*), Antona Podbevška (*Električna žoga*) czy Slavka Gruma (*Dogodek v mestu Gogi*). Pełniejsze informacje na jego temat i świadectwa tego ruchu zaczęły się w Słowenii pojawiać dopiero po drugiej wojnie światowej. Przyjmowane były raczej z dezaprobatą, a w skrajnych przypadkach – całkowicie odrzucane. Słowo „nadrealizm” stało się określeniem czegoś niezrozumiałego i pozbawionego sensu. Po wojnie o elementach nadrealizmu można mówić między innymi w przypadku poetyki Jožego Udoviča (nazywanego słoweńskim nadrealistą)⁸¹, choć w tym przypadku chodzi przede wszystkim o wykorzystanie typowych dla nadrealizmu motywów (zwłaszcza snu), a nie o bliskość światopoglądową. W latach sześćdziesiątych minionego wieku profesor Boris Paternu, oceniając tomiki między innymi Udoviča, Taufera, Zajca i Strnišy, wskazywał na obecne w nich elementy nadrealistyczne, zwracał jednak uwagę na fakt, że w Sło-

⁷⁸ H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań–Bydgoszcz, PWN, 1971, s. 4.

⁷⁹ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985, s. 6.

⁸⁰ Chcąc nakreślić tzw. horyzont oczekiwań towarzyszący recepcji nadrealizmu w Słowenii, należy stwierdzić, że słoweńscy krytycy, publicyści i literaci [od Antona Debeljaka (1922) do lat powojennych, np. Borisa Ziherla (1954)] odbierali go w kontekście obowiązujących kanonów estetycznych, świadczących o traktowaniu sztuki w kategoriach społeczno-ideologicznych. Pojawiające się informacje na temat nadrealizmu czy dadaizmu były zmanipulowane i zawierały opinie wartościujące. Dlatego też literatura słoweńska nie stworzyła ekwiwalentu twórczości nadrealistycznej aż do połowy lat sześćdziesiątych XX w. Sztuka miała bowiem w pierwszej kolejności dawać świadectwo narodowych wartości. Taki stosunek wypaczał istotę zjawisk awangardowych, odbieranych negatywnie, traktowanych jako antysztuka. Por. A. Berger: *Dadaizem. Nadrealizem. Literarni leksikon*. 14. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1981, s. 85; M. Juvan: *O dveh najradikalnejših avantgardah*. „Jezik in slovstvo” 1981/1982, št. 1, s. 24–26.

⁸¹ Por. B. Paternu: *Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki*. „Slavistična revija” 1972, št. 4, 376–406.

wenii można mówić jedynie o zredukowanej formie nadrealizmu. W niniejszej pracy szersza analiza poetyki Udoviča czy przywołanych w pracy Danego Zajca i Vena Taufera w kontekście nadrealizmu znacznie rozpraszałaby przedmiot badań i daleko wykraczałaby poza zakres rozważań. Najważniejsze wydaje się wykazanie zbieżności światopoglądowej między Strnišą a szeroko ujmowanym nadrealizmem. Jest to bowiem jedyny taki przykład w słoweńskiej poezji. Należałoby zbadać, w jakim stopniu zbieżność ta była świadoma i celowa. Jednak tego typu analizy wymagają innego podejścia badawczego. Oczywiście, Strniša podejmuje jawne relacje intertekstualne z tekstami literackimi, zalecanymi przez surrealistów jako lektura i wzór do naśladowania. Są to chociażby: Jonathan Swift i *Podróże Gullivera* (cykl *Brobdignag*); Edgar Allan Poe i poemat *Wyspa Czarodziejki* (tomik *Oko*) czy opowiadanie *William Wilson* (cykle *Ptičje strašilo* oraz *Borilnica*). Można tu wymienić również filozofię Kanta, koncepcję Freuda czy malarstwo de Chirico, z którymi Strniša także prowadził otwarty dialog i dla nadrealistów stanowiły ważne źródło odniesień. Próba wykazania podobieństwa światopoglądowego wydaje się zatem możliwa i ciekawa.

Wielokrotnie wspominam o zbieżności poetyki Strnišy z poetyką nadrealistyczną. Nie chodzi jednak tylko o podobieństwo na poziomie stosowanych tematów czy motywów, jak motyw snu, nadprzeciętnego artysty, metamorfozy itd., czemu również warto poświęcić uwagę. Chodzi także o podobieństwo głębsze, ujawniające się na poziomie światopoglądowym, chociaż oczywiście światopogląd wpływał na twórczość literacką, wybór poruszanych tematów, kluczowych motywów, jak również formę surrealistycznych tekstów. I choć Strniša tworzy kilka dekad po publikacji *Pierwszego Manifestu* Bretona, trudno o nadrealizm nie wspomnieć w kontekście jego twórczości i postawy życiowej. Dlatego pokazanie zbieżności dotyczących światopoglądu, a więc stosunku wobec rzeczywistości, kondycji człowieka i jej społecznych i psychicznych uwarunkowań, pozwoli wskazać podobieństwa i różnice w zakresie samej twórczości autora *Mozaik*.

Nadrealizm jako kierunek awangardowy wiązał się z posłannictwem, którego celem była zmiana i ulepszenie dotychczasowych warunków życia. Dlatego jedno z najważniejszych haseł brzmiało: „Przekształcić świat, zmienić życie!”, i wiązało się z dążeniem do przemian ekonomiczno-społecznych oraz przemian w sferze życia duchowego i umysłowego człowieka⁸². Wydaje się, że poglądy Gregora Strnišy dalekie są od społecznego, a zwłaszcza politycznego zaangażowania, ale niejednokrotnie zdradza on obawy co do duchowego rozwoju człowieka. Jednym z przykładów jest tu jego koncepcja „świadomości konsumpcyjnej” – „miselnost štacune”. Tak określa nastawione na korzyść własną i pozbawione refleksji moralnej podejście do życia i przeciwstawia je „świadomości kosmicznej”. Jego zdaniem, „miselnost štacune” oznacza strach przed śmiercią, determinujący chęć posiadania jak największej liczby dóbr materialnych i poszukiwania wszelkich możliwych

⁸² K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 9.

przyjemności⁸³. Przypomina to diagnozę nadrealistów, wskazującą na ubóstwo umysłowe i moralne współczesnego człowieka, w wyniku którego z jednej strony podporządkowuje się on niemal całkowicie praktycznym wymogom życia, a z drugiej – rezygnuje z działań twórczych i nadających życiu głębszy sens. Breton taką postawę określał z kolei mianem „racjonalizmu ciasnego” lub „zamkniętego”⁸⁴. O kryzysie moralności wspomina Strniša również w *Przedmowie* do dramatu *Ljudožerci*. A w dramacie *Žabe* bohaterka Evica wypowiada znamieny osąd: „Kdor je ves od tega sveta, s tistim se rad Hudič igra” – „Kto wszystko od tego świata przejmuję, z tym chętnie Diabeł baraszkuję”. I choć działania zmierzające do „przekształcania świata i człowieka” oraz wiara w rewolucję były dalekie Strniša, niewątpliwie podzielał on z nadrealistami wiarę w możliwość przemiany duchowej człowieka, poszerzenia jego świadomości, również w aspekcie moralnym. Mimo troski o los człowieka i społeczeństwa, nadrealizm daleki był od popierania ideałów moralnych głoszonych przez chrześcijaństwo i Kościół katolicki. Można mówić wręcz o antychrześcijańskim i antyreligijnym aspekcie nadrealizmu, gdyż uznawał on „Kościół katolicki, a także głoszone przezeń ideały moralne za swych głównych przeciwników ideologicznych. Zwalczanie ideologii chrześcijańskiej stanowiło jeden z zasadniczych elementów destrukcyjnych nadrealistycznego projektu przekształcania świata”⁸⁵. Jeśli chodzi o Strnišę, to najostrzejszą prowokacją w tym kontekście było chyba umieszczenie akcji dramatu *Ljudožerci* w kościele. Pisarz, chociaż wykorzystuje symbole religii chrześcijańskiej, nigdy nie ujawnił się jako jej zdeklarowany zwolennik, choć często wyraża wiarę w istnienie siły nadprzyrodzonej. Rozumie ją jednak raczej w duchu panteistycznym. Bliskie mu było również przeświadczenie o istniejącym paralelizmie zjawisk rzeczywistych i duchowych, tak charakterystyczne dla refleksji surrealistów. Wierzył, podobnie jak oni, we wzajemną wymianę między tym, co materialne, a tym, co mentalne, lub między tym, co mentalne, a tym, co kosmiczne, a więc w rzeczywistość nieantynomiczną i *bezpośrednie* oddziaływanie rzeczywistości zewnętrznej (istniejącej poza człowiekiem) i wewnętrznej (czyli ludzkiej świadomości czy podświadomości)⁸⁶. Świadczą o tym jego wypowiedzi eseistyczne, jak również teksty literackie, np. cykl *Na drugi strani* – *Po drugiej stronie*, słuchowisko i opowiadanie *Steklenica vode* – *Butelka wody* i inne. U podstaw takich przekonań mogą leżeć (podobnie

⁸³ „Pretirano pridobitniška miselnost današnjega sveta po vsem svetu ima svoj resnični, zadnji izvor v prav tako pretiranem strahu pred smrtnostjo, točneje v smešnem strahu posameznika pred lastno smrtjo – in nič drugega kot brezglavi in na koncu neuspešni beg v kopičenje snovnih dobrin in iskanje vseh mogočih koristi”. – „Nadmiernie konsumpcyjna postawa dzisiejszego świata ma wszędzie swoje prawdziwe i ostateczne źródło w tak samo przesadzonym strachu przed śmiertelnością, a dokładniej – w śmiesznym strachu jednostki przed własną śmiercią – i nie jest niczym innym, jak bezmyślną i skazaną na porażkę ucieczką w gromadzenie dóbr materialnych i szukanie wszelkich możliwych korzyści”. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 8.

⁸⁴ K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 35.

⁸⁵ Ibidem, s. 52.

⁸⁶ Ibidem, s. 18.

jak w przypadku surrealistów) z jednej strony teorii Freuda i Junga, jak i koncepcje ezoteryczne czy niektóre koncepcje filozoficzne Wschodu. Poszukiwanie genezy światopoglądu pisarza wykracza jednak daleko poza zamierzony cel. Najważniejsze wydaje się, że zarówno dla nadrealistów, jak i dla Strnišy bliskie jest przekonanie o jedności świata, o niepodzielności bytu, podważające zasadność dualistycznego rozgraniczenia materii od ducha. Dodatkowo w przypadku nadrealizmu wiara w interferencję bądź bezpośrednią komunikację między nieuchwytną subiektywnością a namacalną obiektywnością leży u podstaw teorii „przypadku obiektywnego”⁸⁷ oraz przekonania o istnieniu „prawa powszechnej analogii”⁸⁸. Według niego, wszystkie elementy składowe świata (kosmosu) wykazują pewne – choćby częściowe – pokrewieństwo czy analogie, dowodząc tym samym jedności bytu. Przekonanie takie zawarte jest również w wyjaśnieniu Strnišy na temat „świadomości kosmicznej”:

[...] kosmiczna świadomość: to przekonanie, że tak Ziemia, jak i każda najmniejsza rzecz na niej jest od zawsze jedynie częścią całego wszechświata, [...] i z tej perspektywy każda rzecz we wszechświecie – także ludzka cielesność i duchowość oraz ich wytwory – prezentuje lub zawiera w sobie jego najważniejsze cechy i elementy⁸⁹.

Niemal identyczny pogląd był udziałem Nory Mitrani, surrealistki okresu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego wieku, która podobnie rozumiała pojęcie analogii: „[...] te same procesy dokonują się przez analogię w części, jak i całości, w świadomości, jak i w przedmiocie, w ciele ludzkim, jak i w systemie słonecznym”⁹⁰. Tego typu przekonania, określane też jako *théorie des correspondences*, związane także z ezoteryzmem, magią oraz wiarą ludów pierwotnych, bliskie były również innym poetom, jak np. Novalis czy Baudelaire. Ich genezy można poszukiwać w filozofii Swedenborga i jego teorii „odpowiedników”, u której podstaw leży wiara w to, że wszystkie elementy świata z sobą współgrają, a elementy fizyczne są odpowiednikami elementów duchowych. Trudno tu jednak przesądzać o bezpośrednim dialogu. Zarówno prawo powszechnej analogii, jak i wiara w interferencję między różnymi sferami rzeczywistości bezpośrednio wiążą się z kluczowym dla zrozumienia światopoglądu nadrealizmu pojęciem nadrzeczywistości. Było ono przez Bretona definiowane wielokrotnie i nie uzyskało nigdy jednoznaczności. Składać się na nią miało zarówno to, co materialne, jak i to, co

⁸⁷ Ibidem, s. 121.

⁸⁸ Ibidem, s. 158–159.

⁸⁹ „[...] vesoljska zavest: to je zavedanje, da je tako Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdaj samo del vsega vesolja, [...] in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove”. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 5.

⁹⁰ N. Mitrani: *Scandale au si secret visage*. In: *Almanach surréaliste du demi-siècle*. „La Nef” 1950, 63/64, s. 143. Cyt. za: K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 266.

mentalne, to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne, wszystko, co mogła podyktować nieograniczona wyobraźnia, i co mogło być wynikiem nieoczekiwanych skojarzeń. W pojęciu nadrzeczywistości krzyżują się różne aspekty i wątki nadrealistycznego światopoglądu. Najsłynniejszą definicję formułuje Breton w *Drugim manifestie*: „Wszystko skłania do tego, aby wierzyć, że istnieje pewien punkt w umyśle, w którym życie i śmierć, to, co realne, i to, co wyobrażone, przeszłość i przyszłość, to, co komunikowalne, i to, co niekomunikowalne, góra i dół, przestają być postrzegane jako sprzeczne”⁹¹. Definiuje również jej status ontologiczny – nadrzeczywistość miała się zawierać w samej rzeczywistości, nie będąc w stosunku do niej ani nadrzędną, ani zewnętrzną (i odwrotnie). Poezja Strnišy niejednokrotnie daje świadectwo poszukiwania swoistej przestrzeni, znoszącej antynomie i związanej z ciągłą transgresją. Można przypuszczać, że bliska Strniši była także Bretonowska pełnia poznania (*l’universalité de la connaissance*), związana z przekraczaniem wszelkich antynomii: „między życiem a śmiercią, marzeniem a działaniem, szaleństwem a rozumem, między wyrażalnym a niewyrażalnym, postrzeżeniem a wyobrażeniem itp.”⁹². Podobnie jak za koncepcją nadrzeczywistości nie kryje się żadna wyższa istota, lecz nierozkładalna jedność bytu, tak i Strniša nie poszukuje Boga jako stwórcy, ale pewnego transcendentnego wymiaru świata, łączącego i zrównującego wszystko ze wszystkim. Wyraźne podobieństwo widać również w sposobie rozumienia miejsca człowieka w świecie. Nadrealiści odrzucali wiarę w potęgę *cogito*. Breton uważał, że opinia o absolutnej wyższości człowieka nad innymi istotami i o człowieku jako ostatecznym spełnieniu dla świata „jest uproszczeniem najbardziej nieusprawiedliwionym i największym nadużyciem ze strony antropomorfizmu”⁹³. Strniša w zupełności podziela tę opinię i Bretonowską koncepcję humanizmu, a jego twórczość jest świadectwem przełomu w rozumieniu pozycji człowieka w świecie, jaki dokonał się w XX w. Zostaje w niej przewartościowane dotychczasowe, zakorzenione w renesansowej myśli humanistycznej, antropocentryczne spojrzenie na świat, a więc to, że człowiek jest traktowany jako byt najwyższy i najwartościowszy – jako „korona stworzenia”⁹⁴. Doświadczenia totalitaryzmu sprawiły, że filozofowie zaczęli krytycznie traktować oświeceniowy humanizm połączony z racjonalizmem⁹⁵. Strniša twierdził, że wraz z tym przełomem rozpoczęła się doba kosmocentryzmu, w którym rasa ludzka stanie się zaledwie zauważalną, choć traktowaną na równi z pozostałymi istnieniami, częścią całego

⁹¹ A. Breton: *Second manifeste du surréalisme* (1930). In: A. Breton: *Manifestes du surréalisme*. Paris 1962, s. 154. Cyt. za: K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 134.

⁹² G. Gzda: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku...*, s. 328. Lista antynomii wciąż była przez Bretona wydłużana.

⁹³ Cyt. za: K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 128.

⁹⁴ „Krona stvarstva” – pojęcie często pojawiające się w twórczości Strniši (zwłaszcza w poezji).

⁹⁵ Tezy takie stawiali np. M. Horkeimer, T.W. Adorno: *Dialektyka Oświecenia* (1947). Za: J. Snopek: *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*. Warszawa, PWN, 1999.

wszechświata. Sądzi on również, że to właśnie sztuka może traktować wszystkie byty równoprawnie – jako monady o indywidualnej osobowości, a w ten sposób może podkreślać indywidualizm i suwerenność każdej jednostki ludzkiej, chociaż nie można już upatrywać w niej centrum świata⁹⁶. Strniša krytykuje powszechny jego zdaniem we współczesnej literaturze „humanizm antropocentryczny”, który według niego „jeżeli już nie pisze, to przynajmniej myśli człowiek z dużej litery, przy czym taki *humanista* w Człowieku widzi przede wszystkim siebie”⁹⁷. Sam przeciwstawia się takiemu spojrzeniu na świat. Strniša, wyjaśniając w tekstach teoretycznych swoją koncepcję humanizmu, przywołuje pojęcia „antropocentryzm” i „antropomorfizm”, i za ich pomocą również tłumaczy swój światopogląd. Wskazuje na to, że pierwsze z nich w centrum lokuje człowieka, stojącego się ośrodkiem i celem całej rzeczywistości, a ponadto jego świadomości przypisana jest autonomiczna rola w poznaniu⁹⁸. Strniša krytykuje takie podejście, a zwłaszcza zdaje się krytykować antropocentryzm aksjologiczny, zgodnie z którym człowiek stanowi wartość bezwzględną i nadrzędną. Antropomorfizm natomiast, związany z przypisywaniem otoczeniu i zwierzętom cech ludzkich (fizycznych i umysłowych)⁹⁹, stawia – według Strnišy – w centrum „życie i życiową energię, którą dostrzega we wszystkich rzeczach, także w kamieniu, wietrze, rzece”¹⁰⁰, a więc w każdym elemencie wszechświata. W tym ujęciu zbliża się zatem do animizmu jako wiary w duchowe (łac. *anima*, *animus* – dusza, duch) ożywienie natury¹⁰¹. Antropomorfizm dla Strnišy nie jest animizacją, lecz wiąże się z organicznym rozumieniem świata i wszechświata, który przedstawiany jest (podobnie jak w przypadku nadrealistów) na wzór żywego organizmu, jego anatomii i funkcji biologicznych oraz sposobu odczuwania. Części anatomiczne mogą wskazywać na człowieka lub zwierzę. Antropocentryzm natomiast, umieszczając człowieka w centrum wszechświata, czyni go prawodawcą i najwyższą instancją. Dlatego też to antropomorfizm będzie dla Strnišy nieodłącznie związany z pożądaną postawą kosmocentryczną. Mimo różnic terminologicznych, rozumienie pozycji człowieka w świecie wydaje się w większości zbieżne z koncepcją nadrealizmu. Rozpatrując w tym kontekście poezję Strnišy, Peter Kolšek odnajduje pierwsze przejawy innego niż antropocen-

⁹⁶ Por. G. Strniša: *Povzetek*. „Nova revija” 1987, št. 58–60, s. 250.

⁹⁷ „[...] za razliko od večjega dela naših sodobnih pisateljev, tako starejših kakor mlajših pa tudi mojih vrstnikov, nikoli nisem gledal in nikakor ne gledam sveta humanistično. [...] Vsak humanizem je antropocentrizem. Človek kot vrsta mu je središče in namen sveta, zato pa tudi središče lastnega zanimanja”. G. Strniša: *Svet in kozmos...*, s. 261. Jest to zapis korespondencji z Gregorem Strnišą, którą F. Pibernik prowadził w ramach przygotowywania materiałów do pracy poświęconej współczesnej poezji słoweńskiej – *Razmerja v sodobni slovenski poeziji*.

⁹⁸ Por. *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*. Red. A. Podsiad. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 2000, s. 47.

⁹⁹ Ibidem, s. 51.

¹⁰⁰ „[...] življenje in živega duha, ki ga vidi v vseh rečeh, tudi v kamnu, vetru, reki”. G. Strniša: *Svet in kozmos...*, s. 260.

¹⁰¹ Por. *Słownik pojęć filozoficznych*. Red. W. Krajewski. Warszawa, Scholar, 1996, s. 17.

tryczny poglądu na świat już w tomiku *Mozaiki*; tomik *Odisej* natomiast określa jako „wkroczenie w świat kosmocentryczny”¹⁰².

Nadrealizm rozwija również refleksję o sztuce i twórczości, funkcjonującą w ścisłym merytorycznym powiązaniu z ogólną refleksją o świecie i człowieku. Zgodnie też z przesłankami swego światopoglądu, cele i funkcje sztuki podporządkowuje nadrzędnej idei przekształcania świata, poszerzania granic ludzkiej świadomości i wrażliwości¹⁰³. Przez twórczość nadrealiści nie pragnęli wyrażać indywidualnego „ja”, ale to „ja” przezwycięzać i jednoczyć z nadrzeczywistością. Tendencja ta jest w pewnym sensie kontynuacją tradycji romantycznej, zwłaszcza Novalisa, dążącego w swej poezji do zespolenia podmiotu w jedno z kosmosem, z bytem absolutnym, co miało stanowić zarazem przezwyciężenie indywidualizmu. Celem artysty miało być pozbycie się osobowości na rzecz łączności ze świadomością kosmiczną czy też „podświadomością kolektywną” (miał temu służyć również zapis automatyczny)¹⁰⁴. Wiersze Strnišy co prawda niewiele mają wspólnego z zapisem automatycznym jako losowym zestawieniem przypadkowych słów¹⁰⁵ lub kojarzeniem słów na podstawie fonetycznej bliskości, co było ulubionym chwytem nadrealistów¹⁰⁶, ale niejednokrotnie przypominają zapis pewnych stanów psychicznych i jawiących się pod ich wpływem obrazów. Wiele z nich można interpretować w duchu psychoanalizy Freuda czy koncepcji Junga (*Borilnica*, *Ptičje strašilo*, *Inferno*, *Tu je bil tiger*). Istotne jest też to, że poeta operuje obrazami, a przecież w surrealizmie teoria obrazu poetyckiego odgrywała rolę zasadniczą. „Obraz według teorii nadrealizmu rodzi się ze spontanicznego, przypadkowego i arbitralnego zbliżenia dwu rzeczywistości [...] odległych lub przeciwnych sobie. Im ściślejsze jest to zbliżenie i im bardziej odległe od siebie (względnie nieprzystające do siebie) są rzeczywistości zbliżane, tym większą siłę emotywną, perswazyjną i poznawczą zarazem będzie mieć taki obraz”¹⁰⁷. Obrazy te nie są przy tym fotografiami ani kopiami przedmiotów autentycznych; nie są podporządkowane kategorii *mimesis*. Twórcom nie chodzi bynajmniej o przekazanie odbiorcy jakiegoś wrażenia, nie próbują utrwalić wyglądu czegoś w określonej chwili, co było zadaniem impresjonistów. Zbliżają się raczej do ekspresjonizmu, do wyrażenia wewnętrznych treści i przeżyć za pośrednictwem obrazu. Stąd w wizjach nadrealistycznych (również tych w twórczości słoweńskiego poety)

¹⁰² Por. P. Kolšek: *Balade o svetovjih* [Komentarz do tomiku będącego wyborem poezji Strnišy]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, s. 155–166.

¹⁰³ K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 171.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 182–183.

¹⁰⁵ G. Gazda: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku...*, s. 329.

¹⁰⁶ H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej...*, s. 28. W twórczości Strnišy brak neologizmów przypominających np. „mopsożelazny piecyk” Wata.

¹⁰⁷ K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 191. Posługiwanie się obrazami jest charakterystyczne dla literatury XX w. Zalecenia tego typu znajdziemy w poetyce ekspresjonizmu, futuryzmu i – przede wszystkim – imażynizmu. Kierunki te kładły również duży nacisk na przenikanie się obrazów oraz łączenie odległych przedmiotów i pojęć w jedną wizję syntetyczną.

pojawiają się ludzie lub przedmioty zdeformowane, poddane metamorfozom, ulegające zwielokrotnieniu.

W samej twórczości Strnišy wielokrotnie pojawiają się motywy charakterystyczne dla nadrealizmu, a mianowicie: marzenia senne (cykle poetyckie *Sanje babe*, *Bajke glave*; dramat *Žabe i Driada*; słuchowisko *Steklenica vode*); unoszenie się w powietrzu/lewitacje; ożywianie zmarłych, przekraczanie śmierci (wiersz *Lenora*; dramat *Ljudožerci*), rozszczepienie i zgęszczenie osobowości (cykl *Lutka* czy *Borilnica*; tomik *Jajo*; dramat *Žabe*); metamorfoza (cykl *Tu je bil tiger*; słuchowisko *Mavrična krila*); fauna i flora w połączeniu z nadrealistycznymi pejzażami i anatomią (tomik *Oko*); manekiny (cykl *Lutka*); rupieciarnia (tomik *Škarje*)¹⁰⁸. Wydaje się, że najmniej eksplorowanymi motywami nadrealistycznymi są miłość i specyficzne przeżycia erotyczne. O ile na przykład cykl *Vrba* można odczytywać w kontekście relacji dwojga zakochanych, o tyle perwersyjna erotyka, spotykana w twórczości nadrealistów, jest poetyce Strnišy zupełnie obca.

Świat marzeń sennych w dramacie *Žabe* czy *Driada* przenika do rzeczywistości i łączy się z nią w nierozzerwalny sposób. W tym pierwszym ukazując dwa światy – biednego Lazara i bogatego Lazarusa, Strniša podważa możliwość jednoznacznego rozgraniczenia jawy i snu, a także życia i śmierci. Wskazuje również na fakt dążenia człowieka do stwarzania pozorów. Lazar marzy o bogactwie i, niczym u Goethego za sprawą paktu z diabłem i za cenę utraty pamięci, jego samobójcza śmierć okazuje się „przemianą” w majątnego Lazarusa. W dramacie nie pojawia się ostateczna odpowiedź na pytanie, która z kreacji jest prawdziwa:

Kaj so sanje? Kaj je resnica?¹⁰⁹

Co jest snem? Co jest prawdą?

Podobna wątpliwość pojawia się również w dramacie *Driada*, poruszającym kwestię prawdziwości jawy i snów:

Astronom: In življenje naše ki tako
hitro teče, al so samo sanje?
Driada: Sanje¹¹⁰.

Astronom: A życie nasze, co tak szybko
przemija, czy jest tylko snem?
Driada: Snem.

Istotny jest fakt, że w dramatach i w poezji Strnišy to właśnie za pomocą snu, bądź też wizji przypominających sny, manifestuje się najczęściej płaszczyzna wspólnych wszystkim ludziom obrazów archetypowych. To także wskazuje na pokrewieństwo z koncepcją nadrealizmu. Posługując się motywem snu, autor dowodzi tym samym, że jego zaprzeczenie ideom racjonalizmu nie było przypadkowe i ma swoje konsekwencje w podejmowaniu dialogu także z tradycją siedemnastowiecz-

¹⁰⁸ Lista motywów za: H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej...*, s. 153.

¹⁰⁹ G. Strniša: *Žabe*. In: *Svetovje...*, s. 175.

¹¹⁰ G. Strniša: *Driada...*, s. 366.

nych i późniejszych tendencji metafizycznych¹¹¹. W dramacie *Samorog* już sam świat zewnętrzny postrzegany jest jako pozór czy też wizja senna, bądź jedynie wyobrażenie czegoś, co tak naprawdę się nie urzeczywistnia:

Uršula: Ta svet – ta čas – in vse – kar je, Uršula: Ten świat – ten czas – i wszystko
je privid tega, česar ni¹¹². – co istnieje jest iluzją tego, czego nie
ma.

W ten sposób Strniša podważa przekonanie, że doświadczana zmysłowo realność jest jedyną i najbardziej wiarygodną płaszczyzną rzeczywistości. Za pośrednictwem swojej twórczości pragnie wskazać na inne płaszczyzny czy wymiary rzeczywistości, które, choć są niekiedy jedynie przeczuwane, również wyrażają część prawdy o świecie. Te wymiary to między innymi sen, życie po śmierci, życie w urojeniach, własnych fantazjach lub na pograniczu szaleństwa itp., przy czym żaden z nich nie jest nacechowany pejoratywnie. W przypadku nadrealistów badanie i wyrażanie w twórczości tych stanów pozwalało odkryć to, co najważniejsze – „prawo wymiany między tym, co materialne, a tym, co mentalne”¹¹³, a także miało prowadzić do zrozumienia zjawisk o niewyjaśnionych przyczynach i mechanizmach. Breton powoływał się przy tym między innymi na Gastona Bachelarda, który na pytanie, „co to jest wiara w rzeczywistość, co to jest idea rzeczywistości, jaka jest podstawowa funkcja metafizyczna tego, co realne” – odpowiadał: „Jest to niewątpliwie przekonanie, że jakaś istność wykracza poza swe dane bezpośrednie lub, mówiąc jaśniej, jest to przekonanie, że znajdziemy więcej w rzeczywistości ukrytej niż w danych bezpośrednich”¹¹⁴. Wypowiedzi i twórczość Strnišy świadczą o tym, że podziela on wiarę nadrealistów w to, że świat ma o wiele więcej wymiarów, również niedostępnych, jeszcze nieodkrytych. Dodaje, że przeszkodą w ich zgłębieniu są zbyt ograniczone możliwości percepcyjne człowieka:

[...] świat ma o wiele więcej wymiarów, również takich, których jeszcze nikt nie widział, gdyż ani oczy, ani rozum człowieka ich pojąć nie mogą¹¹⁵.

¹¹¹ Zwraca uwagę słynny dramat hiszpańskiego twórcy barokowego mistycyzmu Pedra Calde-rona de la Barca pt. *Życie snem*. (1635) czy dramaty Szekspira.

¹¹² G. Strniša: *Samorog*. In: *Svetovje...*, s. 76–77.

¹¹³ Cyt. za: K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 142. Surrealiści powołali nawet Centralne Biuro Badań Surrealistycznych, mające na celu systematyczną dokumentację i analizę różnorodnych zjawisk (dziś określanych mianem zjawisk paranormalnych lub parapsychicznych), które samym swoim istnieniem podważają – w mniemaniu nadrealistów – racjonalistyczną wizję świata. Badanie, analiza, wyjaśnianie tych zjawisk miało przygotować fundament nowej, prawdziwej wizji świata i człowieka.

¹¹⁴ Ibidem, s. 149.

¹¹⁵ „[...] ima svet veliko več strani, tudi takih, ki jih še nobeden videl ni, ker jih človek s svojimi očmi in razumom niti dojeti ne more”. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 6.

Strniša sądzi także, znów podobnie jak nadrealiści, że twórczość powinna dążyć do wyrażania złożoności i tajemniczości świata. W tym celu zarówno w swej twórczości poetyckiej, dramatycznej, jak i w słuchowiskach radiowych zestawia rzeczywistość realną ze światem mitycznym, baśniowym lub fantastycznym. Daje w ten sposób również wyraz postulowanej przez siebie „kosmicznej świadomości”. Relatywizuje ludzkie pojmowanie realności, podważa antropocentryczne spojrzenie na świat i człowieka oraz wskazuje na równoczesne współistnienie większej liczby różnorodnych rzeczywistości tworzących całość.

W słuchowisku *Mavrična krila* dziewczyna-motyl o tęczowych skrzydłach, która wykluła się z olbrzymiego, liczącego wiele tysięcy lat kokonu, uosabia niedostępny, tajemniczy wymiar rzeczywistości. Z jednej strony budzi w bohaterach zachwyt i naiwną wiarę w możliwość urzeczywistnienia świata wyobraźni i fantazji, a z drugiej, podważając dotychczasowe pojmowanie zjawisk przyrody, wywołuje przerażenie i potrzebę zanegowania całego zdarzenia. Stoi w opozycji do świata rozumu i nauki, reprezentowanego przez entomologa czy dyrektora muzeum. Po jej zniknięciu pozostawione skrzydła stają się pośrednikiem między dwoma wymiarami rzeczywistości:

Vstopil je, vzal eno krilo iz vitrine in stopil z njim k oknu. Vzdignil ga je do oči in gledal skozenj proti svetlobi. Kot da mu je krilo okno, skozi katero zre v neznano pokrajno. [...] ¹¹⁶

Wszedł, wziął jedno skrzydło z witryny i podszedł z nim do okna. Wzniósł je do oczu i patrzył przez nie ku światłu. Tak, jakby skrzydło było oknem, przez które patrzy na nieznaną krainę. [...]

W dramacie *Driada* wymiar realny istnieje obok wymiaru mitycznego, a dodatkowo, podobnie jak w sztuce nadrealistycznej, podważone zostaje ludzkie pojmowanie przestrzeni i czasu jako ograniczonych; stają się kategoriami względnymi:

Driada: Ampak preteklosti, sedanjosti, prihodnosti: vsega tega ni! V resnici pa smo eno bitje, ki sega skozi ves čas in prostor te okrogle naše Zemlje ¹¹⁷.

Driada: Ale przeszłość, teraźniejszość, przyszłość nie istnieją: wszystko to nie istnieje! W rzeczywistości jesteśmy jednym bytem, który sięga poza wszelki czas i przestrzeń tej okrągłej naszej Ziemi.

Dzięki temu ma się wrażenie istnienia pewnego ciągłego, wiecznego czasu, a zatem Strniša wykorzystuje nadrealistyczny motyw zagęszczenia czasoprzestrzennego (podobnie w tomiku *Škarje*, choć tu zwielokrotniony zostaje „bezczas”).

¹¹⁶ G. Strniša: *Mavrična krila*. Ljubljana, Tehniška založba Slovenije, 1978, s. 60.

¹¹⁷ G. Strniša: *Driada...*, s. 372.

Przeszłość, terażniejszość i przyszłość są jedynie różnymi wariantami wieczności¹¹⁸. Rozdwojony świat jest wobec tego w pewnym sensie niezmienny i statyczny, choć wewnątrz niego występuje ciągła dynamika kontrastów. Podobnie w dramacie *Samorog*, oprócz płaszczyzny realnej, pojawia się mityczna, związana z tytułowym jednorożcem, a tajemniczości dopełniają marzenia sennie o ptasim mieście, które snuje Margerita. Ponadto fantastyka w kreowanym przez pisarza świecie kładzie duży nacisk na deformację tegoż (także tomik *Jajce*, słuchowisko *Steklenica vode*), co znów zbliża go do postulatów nadrealizmu. Codziennie spotykane przedmioty i zjawiska ukazane w krzywym zwierciadle nabierają charakteru niesamowitego i niezwykłego.

Efekt niezwykłości, tajemniczości i wielowymiarowości świata uzyskuje Strniša, łącząc również motywy anatomii i pejzażu, tak często pojawiające się na obrazach nadrealistów¹¹⁹. We wspomnianej *Przedmowie* do tomiku *Vesolje* jego autor przybliży bajkową, nadrealistyczną wizję, będącą także w ścisłym związku z kosmocentrycznym poglądem na świat. Jest to obraz wielkiego nadorganizmu, rozpostartego poza ziemską przestrzeń i czasem, którego ogon sięga prekambryjskich, kambryjskich, dewońskich mórz, głowa składa się z samych tylko oczu zawieszonych między gwiazdami, galaktykami, a w perspektywie czasowej – w najodleglejszej przyszłości. W wizji tej współcześni ludzie są komórkami kreowanego nadorganizmu. Artysta wyraża w ten sposób przekonanie o nierozzerwalnym powiązaniu „wszystkiego co żywe we wszystkich przestrzeniach i czasach”¹²⁰. Niko Grafenauer stwierdza, że Strniša „umieszcza istotę ludzką w większej strukturze kosmosu, na wzór atomów w analogicznej kosmicznej konstelacji materii”¹²¹. W zakresie liryki najwyraźniej taką koncepcję świata, czy raczej wszechświata, zawarł poeta w tomiku *Oko*; przedstawia go (podobnie jak w *Vesolju*) jako ogromny kosmiczny organizm, rozpostarty między gigantyczną ośmiornicą (Kraken) a ogromnym ptakiem drapieżnym (Rok), złożony z wielu innych organizmów (ptaki, dżdżownice), które same w sobie, czy też poszczególne ich części ciała (pazury, dłonie, oczy,

¹¹⁸ W cytowanej już odpowiedzi na list F. Pibernika Strniša uzasadnia takie pojmowanie czasu, odwołując się do wspólnego języka praindoeuropejskiego, pozbawionego rozróżnienia na czasy, mimo wysoko rozwiniętego systemu gramatycznego (odmiana ośmiu przypadków). Rozróżnienie na czasy powstało w nim stosunkowo późno. Strniša wnioskuje: „Ali torej našim davnim prednikom, ko so še živeli v svoji skupni pradomovini, morda čas ni toliko pomenil kot nam ali pa jim je, narobe, kadar so govorili o preteklosti ali prihodnosti, ta kar oživila in postala enako resnična in pomembna kot sedanost?”. Por. G. Strniša: *Svet in kozmos...*, s. 260. Myśl o ludach pierwotnych znowu ukazuje zbieżność w stanowiskach słoweńskiego poety i francuskich nadrealistów.

¹¹⁹ Na uwagę zasługują tu zwłaszcza prace Yvesa Tanguya – pełne przedmiotów przypominających szczegóły anatomii, porozrzucanych w przestrzeni powietrznej, kosmicznej lub morskiej toni.

¹²⁰ „[...] vseh živih reči v vseh krajih in časih”. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 10.

¹²¹ „[...] človeško bitje postavlja v teksturo večjega bitja vesolja na isti način, kot to velja za atome v analogni kosmični konstelaciji materije [...]”. N. Grafenauer: *Odisej v labirintu*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 361.

dzioby), są zarazem częściami tego wielkiego stworzenia¹²². Poszczególne części ciała nabierają samodzielności, upodabniają się do roślin, ptaków, robaków lub elementów pejzażu, co wyraźnie zbliża wizję poety do wizji nadrealistycznych. Dodatkowo ulegają one licznym metamorfozom, tym samym obrazy nabierają charakteru groteskowego. Strniša kreuje zatem abstrakcyjny obraz świata anatomicznego, a jednocześnie w utworach z tego tomiku porusza problemy codzienności; pisze o rozrywce, stwarzaniu pozorów, konsumpcyjnym podejściu do życia, zagubieniu człowieka. Pragnie więc połączyć wymiar tajemniczy i codzienny, wyrażając jednocześnie troskę o kondycję współczesnego człowieka.

Z nadrealizmem łączy Strniša relatywne traktowanie śmierci. Ukazuje ją raczej jako „przejście” w inny wymiar egzystencji, a nie jako coś ostatecznego. Wszelkie życie i śmierć są tu wpisane w kontekst wiecznego trwania¹²³. W dramatach mamy do czynienia z symboliczną śmiercią Lazara (*Žabe*):

Lazar plane si zasadi nož v prsi in pade
vznak po tleh za točilno mizo. [...] Mrt-
vec vstane, pa ni več mrtvec. Je isti ko
prej Lazar, samo da je zdaj v lepi temni
večerni obleki¹²⁴.

Łazarz wbija sobie nóż prosto w piersi
i pada na wznak na podłogę za barem.
[...] Trup wstaje, lecz nie jest już tru-
pem. Jest taki sam jak Łazarz wcześ-
niej, ale jest teraz w pięknym, ciem-
nym, wieczorowym garniturze.

czy jednorożca (*Samorog*)¹²⁵:

Bertram: Ti si ubil samoroga!
Dizma: To je bila samo podoba.
Bertram: To ni bila samo podoba¹²⁶

Bertram: Ty zabiłeś jednorożca!
Dizma: On był tylko złudzeniem.
Bertram: On nie był tylko złudzeniem.

Pojawiają się również zjawy Priora i Komtura (*Ljudožerci*). Strniša włącza zatem osoby nieżyjące bezpośrednio do akcji utworu, nie troszcząc się o prawdopodobieństwo, podobnie jak czynili to pisarze z grona nadrealistów. Śmierć, która nie

¹²² Por. A. Božič: *Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki Oka*. „Primerjalna književnost” 2007, št. 2, s. 95–121. Autor próbuje opisać świat stworzony przez Strniša w tomiku *Oko* i jednocześnie rozpatruje go w kontekście dzieła E. Kanta. Wskazuje także na najważniejsze interpretacje tego tomiku.

¹²³ „Smrt se nikoli ne pojavlja kot nekaj dokončnega, mirujočega, ničnega, marveč vselej kot nadaljevanje, obnavljanje, kroženje, bivanje”. M. Schmidt-Snoj: *Realistično...*, s. 731.

¹²⁴ G. Strniša: *Žabe...*, s. 159.

¹²⁵ Marinka Poštrak wyróżnia trzy poziomy, na jakich odczytywać można śmierć Jednorożca: symboliczny, imaginacyjny i realny. Na poziomie symbolicznym śmierć Jednorożca to utrata dziecka Margarity, na poziomie imaginacyjnym – rozbicie przez Dizmę okna, na którym widnieje postać Jednorożca, na poziomie realnym natomiast śmierć Jednorożca utożsamiona jest ze zdradą i wydaniem Uršuli przez siostrę Margeritę. Por. M. Poštrak: „*Misliti svet v obliki razcepa*”..., s. 60.

¹²⁶ G. Strniša: *Samorog...*, s. 58.

jest końcem, lecz swego rodzaju przejściem do innej formy istnienia, jest także momentem stykania się wymiaru ludzkiego z wymiarem transcendentnym. Symbolem wiecznego życia jest niewątpliwie postać Driady czy samego Jednorożca, ciągle obecnego, choć nie zawsze dostrzeganego. Postacie te stanowią świadectwo istnienia świata opartego na wartościach. Idea wiecznego trwania jest także charakterystyczna dla poezji Strnišy, na przykład w cyklu *Vrba – Wierzba* (tomik *Želod*):

Ti boš, vsa boš, ista, živa,
tudi ko te ne bo več nekoč¹²⁷.

Ty będziesz, cała, ta sama, żywa,
również wtedy, gdy cię już nie będzie¹²⁸.

Za sprawą takiego ukazywania śmierci autor wskazuje również na powiązanie istnienia w czasie, istnienia, które (jak pisze Niko Grafenauer) „otwarte jest na śmierć, a przez nią na wieczne trwanie”¹²⁹. Poezja Strnišy wpisuje się tym samym w surrealistyczny schemat poszukiwań wiecznie trwającej „nadrealności”.

Wiele motywów spotykanych w twórczości słoweńskiego pisarza wykazuje zatem analogie do nadrealizmu. Oprócz wymienionych, zbieżna z nadrealistyczną wydaje się także postawa podmiotu lirycznego, będącego samotnikiem zabłąkanym we wrogim lub przeciętnie szarym otoczeniu (*Odisej*, *Inferno*). Niejednokrotnie wie, że czeka go nieuchronna śmierć, że jest narażony na okrucieństwo świata. Próbuje więc stworzyć własną nadrzeczywistość, w której to wszystko, co tragiczne i nieodwracalne, przedstawia w formie wzniosłej groteski (*Ljudožerci*), to natomiast, co szare i zwykłe, podnosi do rangi cudowności (*Driada*). Twórczość ta jest również wyrazem poszukiwania własnej, uniwersalnej prawdy, co prowadzi do kreacji rzeczywistości łączącej w sobie liczne antynomie, będącej jakby odpowiednikiem surrealistycznej „nadrzeczywistości”. W jej obrębie płaszczyzna realna i racjonalna przeplatają się z płaszczyzną fantastyczną czy mityczną, określaną przez samego pisarza mianem duchowej. W tym rozdwojonym świecie zło współistnieje z dobrem, pierwiastki duchowe z materią, przeszłość przeplata się z teraźniejszością i przyszłością, wieczne z przemijającym, a ograniczona przestrzeń stanowi zarazem cały wszechświat. W ten sposób twórca pragnął przekazać to, co niewyraźne, przybliżyć to, co niepojęte, i ogarnąć to, co nieograniczone. Dodatkowo pisarz doświadczony okrucieństwem wojny i porażony złem, do jakiego może dopuścić człowiek, poszukuje odpowiedzi na pytania natury moralnej. Z tego też względu można stwierdzić, że w przypadku Strnišy chodzi o nadrealizm innego typu niż ten awangardowy, bo wzbogacony doświadczeniami drugiej wojny światowej, a dodatkowo uzupełniony rodzimym folklorem, mimo wszystko jednak mieszczący się w kręgu poetyki zakreślonej przez manifesty Bretona. Wiersze Strnišy

¹²⁷ G. Strniša: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972, s. 29.

¹²⁸ G. Strniša: *Vrba – Wierzba*. Tłum. M. Stabach. „Opcje” 2004, nr 1/2, s. 23.

¹²⁹ „[...] je odprto za smrt in preko nje za kontinuiteto vesoljne biti”. N. Grafenauer: *Odisej v labirintu...*, s. 362.

cechują jednak pewne rygory konstrukcyjne, nie przypominają one bynajmniej automatycznego pisarstwa. Brak im wielosłowa i rozlewności, trzymają się podstawowego motywu. Jerzy Kwiatkowski w artykule zatytułowanym *Wizja przeciw równaniu* rozróżnia, inicjując tym samym żywą dyskusję, dwa typy nadrealizmu: pierwszy opiera się na zasadzie automatycznego pisarstwa, drugi zaś jest świadomą kompozycją znaków i wizji czerpanych z podświadomości¹³⁰. W przypadku omawianej twórczości w zakresie formy mamy zatem do czynienia z drugim typem nadrealizmu.

Twórczość Strniśy łączy ideę transgresyjności (dwa i wiele światów, przekraczanie własnych granic przez człowieka) z istnieniem całości. Nawet śmierć nie jest końcem. Dlatego podmiot jest często w defensywie, eksponując fabularyzowany charakter świata przedstawionego. Zaprzecza mimetyzmowi poezji, ponieważ podważa przekonanie o jednym wymiarze istnienia rzeczywistości. Światopogląd Strniśy (podobnie jak wcześniej nadrealistów) jest z jednej strony dowodem na odrzucenie katerycznego racjonalizmu, który zdaniem wielu doprowadził do historycznych doświadczeń XX w. (zaważyły one na biografii artysty), a z drugiej – wyrazem przyzwolenia, *notabene* charakterystycznego dla rodzącej się w drugiej połowie XX w. myśli postmodernistycznej¹³¹, na duchowość, magię i powrót do pierwotnej natury ludzkości.

¹³⁰ Por. J. Kwiatkowski: *Wizja przeciw równaniu*. „Życie Literackie” 1958, nr 3. Za: H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej...*, s. 134.

¹³¹ O żywotności tych idei w środowisku Strniśy świadczyć może ewolucja drogi twórczej Taufera.

Poetyckie stwarzanie świata Akt twórczy jako dialog z ideą kosmogonii

Twórczość Gregora Strnišy to próba dotarcia do fenomenu świata oraz fenomenu istnienia człowieka w tym świecie. Bezpośrednio związana jest z jego filozofią człowieka, opartą na doświadczeniu porażenia złem; wynika z niezgody na dehumanizację świata. Poeta poszukuje wzajemnych relacji między przedmiotem a postrzegającym go podmiotem jako elementami jednej rzeczywistości. Zarówno twórczość literacka, jak i swoista filozofia Strnišy wywodzą się z refleksji nad sytuacją zagubienia człowieczeństwa i podstawowych wartości, z niepokoju o ludzką tożsamość w wymiarze jednostkowym i zbiorowym. Twórczość poety umieścić należy w przestrzeni szeroko pojmowanego modernizmu, obejmującego mniej więcej okres od końca XIX w. po lata siedemdziesiąte XX w.¹ Modernizm jako rozległa literacka formacja artystyczno-światopoglądowa ściśle wiąże się z procesami modernizacji społecznej, kulturalnej i cywilizacyjnej.

Refleksja nad kondycją człowieka w XX w. skupiona jest na złożoności psychologicznej jednostki², której osobowość według Ericha Fromma kształtuje się między dwoma przeciwstawnymi sobie biegunami – zwierzęcym i ludzkim³. Ten

¹ Szerokozakresowe pojęcie modernizmu wprowadza do literatury polskiej Ryszard Nycz. Jego rozważania stanowią kolejny głos w trwającej od lat dziewięćdziesiątych XIX w. historycznoliterackiej dyskusji na temat zakresu pojęcia „modernizm”. Zdaniem Nycza, dzięki takiemu rozumieniu można dostrzec jedność, ciągłość, istotny charakter i znaczenie przemian literackich. Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

² Niektórzy badacze dowodzą, że progu epokowej samoświadomości naszych czasów, progu nowoczesnego świata należy szukać już w XVIII w., a nie w połowie XIX w. W książce zatytułowanej *Dialektyka oświecenia* autorstwa Th. Adorno i M. Horkheimera zawarta została teza, że „mieszczańskie oświecenie, oddzielając Naturę i Cywilizację, zapoczątkowało świadomość fundamentalnego wyobcowania życia społecznego, otwierając rozumowi instrumentalnemu drogę do postępu, postępu, który już od początku zawierał w sobie element regresji, bowiem opanowanie pozaludzkiej Natury dokonywało się kosztem wyparcia Natury z człowieka”. Cyt. za: H.R. Jauss: *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków, Universitas, 1998, s. 27–28.

³ Por. E. Fromm: *Szkice z psychologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Książka i Wiadza, 1996.

pierwszy – jak twierdzi filozof – wiąże człowieka ze światem natury i daje poczucie bezpieczeństwa, płynące z zespolenia z nią. Drugi natomiast alienuje go z tej sfery za sprawą rozumu, wyróżniając ze świata zwierzęcego. To z pomocą rozumu człowiek stworzył kulturę i naukę, a ich rozwój i wytwory zaczęły w efekcie zagrażać jemu samemu; otoczył się rzeczami, niepostrzeżenie stając się ich łupem⁴. Strniśa wyraża niepokój, wynikający z zaburzenia równowagi między dwoma biegunami, i potrzebę większego zwrócenia się ku naturze, również tej wewnętrznie wpisanej w człowieka; naturze, w której oba bieguny pozostają w harmonii. Ograniczenie współczesnego człowieka płynie również ze strony stworzonego przez niego języka. Zagubienie, doświadczanie przez niego „obcości” wiąże się zatem z uświadomieniem sobie nieuchronności uwikłania w język jako pośrednika między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Narastająca świadomość życia jednostki „w języku”⁵ budziła z jednej strony pozytywne uczucie więzi społecznej i komunikacyjnej, a z drugiej – napawała grozą uwięzienia i osaczenia. Niewątpliwie dla twórców najistotniejszy był problem deformacji i przesłaniania prawdziwego świata w przekazie językowym, a więc zakwestionowanie obiektywności poznania pojęciowego. Dlatego też w twórczości modernistów „funkcja ekspresyjna, ewokacyjna, magiczna wyparła z poezji zwłaszcza funkcję poznawczą i komunikacyjną; język był tu medium nie w sensie neutralnego środka przekazu komunikatu, lecz raczej w spirytystycznym znaczeniu nieobliczalnego narzędzia niewyraźnego sensu”⁶. Dla Strniśy, podobnie jak dla innych modernistów, kryzys języka jako narzędzia poznania wiązał się z jednej strony z niemożnością oddania w języku niezwykle bogatej, złożonej i pozostającej w ciągłym ruchu rzeczywistości, z drugiej strony – z niemożnością wyrażenia tego, co się poza tą rzeczywistością ukrywa i w jakimś stopniu ją przekracza. Poezja Strniśy zdradza bardzo silne przecucie tego „nienazwanego” i „obcego”, które krąży gdzieś na obrzeżach realnego świata.

Według Ryszarda Nycza, odpowiedzią artystów na modernistyczne poczucie ograniczenia przez język było wytworzenie się dwóch podstawowych tendencji: klasyczno-modernistycznej oraz awangardowo-modernistycznej⁷. Pierwsza próbowała wskazać możliwości dostępu do podmiotu i świata mimo ograniczeń: w zakresie ekspresji – przez „sztuczność, pośredniość i depersonalizację; w zakresie komunikacji – przez wykorzystywanie „ekskluzywnego” kodu poetyckiego; w zakresie przedstawiania, objawiając w rzeczywistości życia codziennego istnienie innej rzeczywistości. Druga tendencja jednocześnie dążyła do dezautomaty-

⁴ Por. J. Bańka: *Problemy współczesnej filozofii człowieka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1978, s. 76–77.

⁵ Zdaniem E. Majewskiego, „język ludzki żyje poza człowiekiem. Zauważmy to dobrze, że nie język żyje w człowieku jako jednostce, lecz raczej człowiek w języku”. E. Majewski: *Nauka o cywilizacji II. Teoria człowieka i cywilizacji*. Warszawa 1920, s. 51.

⁶ R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 64.

⁷ Por. *ibidem*, s. 81–82.

zacji literatury i estetyzacji życia codziennego oraz do zatarcia opozycji między językiem poetyckim a potocznym. Jednym z efektów jej działania było przenikanie fragmentów nieliterackich wypowiedzi do dzieła sztuki. Twórczość literacka Strniśy to niewątpliwie próba stworzenia bądź odnalezienia nowego porządku w chaosie będącym doświadczeniem współczesnego człowieka. Poeta dąży do objawienia nowej rzeczywistości w doświadczeniach życia codziennego. Niewątpliwie jego twórczość poetycka reprezentuje klasyczno-modernistyczną tendencję w odkrywaniu świata. Ponadto stanowi świadectwo zmiany substancji poetyckiej, jaka dokonała się w wyniku poznawczego i artystycznego niepokoju, związanego z transformacją świata oraz zmianą miejsca człowieka i sztuki w tym świecie⁸. Język stał się w poezji przede wszystkim ekwiwalentem rzeczywistości, a jego funkcja przekaznika stanów emocjonalnych i myśli podmiotu została odsunięta na dalszy plan. W celu ukazania jak najszerszej perspektywy egzystencji ludzkiej Strniśa stworzył swoistą rzeczywistość poetycką, w obrębie której łączą się różnorodne, często przeciwstawne sobie, płaszczyzny. W aspekcie ontologicznym płaszczyzna realna, płaszczyzna życia codziennego współistnieją z fantastyczną, baśniową czy mityczną; w aspekcie epistemologicznym płaszczyzna racjonalnego odbioru świata łączy się z irracjonalnym postrzeganiem; w aspekcie aksjologicznym natomiast wartości etyczne niejednokrotnie zestawione są z szeroko pojmowaną sferą zła i okrucieństwa. Strniśa próbuje w ten sposób stworzyć swoistą rzeczywistość absolutną – nadrzeczywistość; podobnie jak w twórczości nadrealistów, przewyższającą dualizm materii i idei. Nie kryje się za nią żadna istota wyższa czy boskość, lecz nierozkładalna jedność bytu oraz pragnienie syntezy wszelkich przeciwieństw⁹.

Mit i świadomość mityczna w poetyckim stwarzaniu świata

Gregor Strniśa stwarza własną kosmogonię poetycką, tworząc tym samym mit literacki. Samo pojęcie mitu ujmowane jest i rozpatrywane z różnych perspektyw, występuje zarówno w języku naukowym, potocznym, jak i poetyckim. Wszystkie te użycia wzajemnie na siebie oddziałują, co wpływa na wieloznaczność pojęcia. Wynika ona stąd, że pojęcie mitu wchodzi w różne związki: z grupą nazw oznaczających formy narracyjne folkloru opowiadające o przeszłości (baśń, legenda, podanie, saga); z grupą nazw form literackich dotyczących przyszłości (objawienie, przepowiednia, utopia, antyutopia); z nazwami odnoszącymi się do powta-

⁸ Por. B. Tokarz: *Mit literacki*. Katowice, Śląsk, 1983 – m.in. termin „zmiana substancji poetyckiej”.

⁹ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985, s. 137.

rzanych tematów i obrazów (stereotyp, topos, archetyp) oraz z nazwami oznaczającymi formy świadomości społecznej i działań psychotechnicznych (religia, idea, ideologia). Wszystkie te nazwy bywają stosowane wymiennie z terminem „mit”, w wyniku czego ich pola semantyczne częściowo się pokrywają lub też są przeciwstawne¹⁰. Mit, podobnie jak literatura, należy do mitologicznej warstwy kultury, a zatem zjawiska te łączą się w zakresie funkcji, jakie spełniają: 1) organizują wyobrażenia o świecie; 2) oddziałują na odbiorcę za pomocą elementów bądź motywacji irracjonalnej; 3) tworzą wzorce osobowe i wzorce zachowań, ustalają pożądaną hierarchię wartości; 4) zmierzają do modelowania zachowań i przeświadczeń, wiążąc się tym samym z praktyką społeczną¹¹. W kręgu mitologicznych czynników modelowania kultury sytuuje się również poezja, która wraz ze swoistym ukształtowaniem języka stoi na pograniczu tego, co racjonalne, i tego, co irracjonalne. Przejmuje właściwości modelowania świata i ludzkich zachowań charakterystyczne dla mitu, choć jego obecność w poezji może uzewnętrzniać się w różny sposób: jako kontynuacja jakości fabularnych, pojęciowe wzbogacenie słownictwa i kreowanie nowych mitologii literacko-kulturowych. Takie ujęcie implikuje dwa, istotne dla literaturoznawstwa, problemy: literatury jako mitu oraz mitu w literaturze¹², co wprowadza z kolei krąg zagadnień dotyczących charakteru świadomości mitycznej, cech konstytutywnych mitu oraz sposobu organizacji jego struktury.

¹⁰ Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 636–647. Jest wiele zagadnień spornych dotyczących mitu. Należą do nich: czas powstawania mitu (mit – forma myślenia charakterystyczna dla wczesnej fazy rozwoju ludzkości / mit – stały element kultury ludzkiej występujący tak w przeszłości, jak i w teraźniejszości); racjonalność mitu (forma myślenia prelogicznego, irracjonalna i spontaniczna / racjonalizacja pierwotnych doznań świata); sakralność mitu (związany z sacrum i ujawniający prawdę / zabieg psychotechniczny przedsięwzięty w celu zniewolenia grupy społecznej); podmiot mitu (wytwór grupy społecznej / formułowany przez medium, wybitną jednostkę / twór indywidualny); wielość mitów oraz funkcja mitu.

¹¹ Por. B. Tokarz: *Mit i jego związki z poezją*. „Litteraria” [Wrocław] 1980, T. 12, s. 58.

¹² Relacja między mitem a literaturą również budzi liczne wątpliwości: 1. Sądzi się, że mit jest niezbywalnym składnikiem wszelkiej literatury, a nawet że literatura rozpatrywana od strony struktury, rytuału i funkcji w całości stanowi mit. Inny pogląd głosi, że współczesna dezintegracja literatury, zwłaszcza fabuły w powieści, wyjaławia ją z mitu i uśmierca (C. Levi-Strauss). 2. Jest wielka różnorodność poglądów co do postaci mitu w literaturze XX w. Uważa się, że mit pojawia się w niej jako powtórzenie schematu fabularnego i postaci z dawnej opowieści uznanej za mityczną. 3. Uznaje się również, że mityzacji ulegają wydarzenia historyczne i postaci na skutek specyficznej obróbki i powtarzania (mit Napoleona, Mickiewicza). 4. O micie w literaturze mówi się także w przypadku braku odwołań do znanych mitów, gdy ciąg zdarzeń układa się w pewien powtarzalny porządek (śmierć i odrodzenie). 5. Jako mit traktuje się każdy inny układ zdarzeń powtarzający się w twórczości pisarza, grupy literackiej czy prądu z częstotliwością uznaną za większą niż statystycznie przeciętna. 6. W gatunkach afabularnych za wystarczające świadectwo obecności mitu uznaje się proste odwołanie do niego bądź uderzającą powtarzalność jakichkolwiek motywów. 7. Lirykę czystą uważa się wreszcie za mityczną w sposób najdoskonalszy, gdyż posługuje się zasadami strukturalnymi mitu: analogią i tożsamością w symbolu i metaforze. Za: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 637–638.

Mit to przejaw pewnego typu świadomości, która „powstaje z chęci stawiania pytań ostatecznych, dotyczących ludzkiej egzystencji, z wiary w trwałość wartości ludzkich, z pragnienia widzenia świata w ciągłości, bez mutacyjnych przemian, z umiejscowienia go w nieczasowej konstrukcji, z woli nadania światu charakteru teleologicznego i usunięcia wszelkiej przypadkowości”¹³. Do określenia charakteru świadomości mitycznej dążył między innymi Ernst Cassirer, który relację tożsamości uznawał za zasadniczą cechę strukturalną świadomości mitycznej. Według niego, relacja ta wynika z braku dystansu między przedmiotem poznawanym (światem przedstawionym) a podmiotem poznającym (nadawcą tekstu), między bytem a świadomością o bycie, a więc między rzeczywistością a literaturą. Prowadzi to do wzajemnego przenikania się płaszczyzny związków realnych i motywacji irracjonalnych, jawy i snu, nazwy i rzeczy¹⁴. Z kolei Northop Frye, prócz zasady tożsamości, w strukturze mitycznej wyróżnia także zasadę analogii. W przypadku analogii rzeczywistość poetycka istnieje analogicznie do rzeczywistości zewnętrznej, kieruje się własnymi prawami, stanowiąc jednocześnie dopełnienie obrazu świata. Ingeruje nie tyle w rzeczywistość, ile w sposób wyobrażenia o niej. Frye twierdzi, że wewnętrzna struktura mitu jest strukturą literacką i dlatego mitologie stają się swoistym wzorcem dla literatury.

Funkcjonowanie podstawowych zasad tworzących strukturę mityczną odnajduje on w poezji: analogię w porównaniu, tożsamość w metaforze. W ten sposób mechanizmy rządzące świadomością mityczną dostrzeżone zostały w zasadach budowania artystycznych struktur słownych. Poza wskazanymi wcześniej zasadami, świadomość mityczna ma charakter strukturalny z uwagi na działanie par opozycyjnych wewnątrz jej procesów. Zarówno w micie, jak i w poezji obserwować można działanie układów antytetycznych (Emrich). Stwarzane odmiany mitu będą więc projekcją trzech zasad strukturalnych świadomości mitycznej: tożsamości, analogiczności i antytetyczności. Istnieją one w związkach funkcjonalnych w konkretnej strukturze językowej i tworzą specyfikę semantyki poetyckiej. Relację między rzeczywistością zewnętrzną a rzeczywistością specyficznie poetycką cechuje zatem dynamika. Prowadzi to do powstawania dwóch różnych typów realizacji artystycznych. Pierwszy charakteryzuje kreacja świata poetyckiego, będącego bezpośrednią konsekwencją związku z rzeczywistością przez przyjęcie z niej sposobów mówienia i form percepcji. Typ ten eksponuje przede wszystkim zasadę tożsamości. Drugi ujawnia się w postaci autonomicznej rzeczywistości poetyckiej, będącej repliką na wyobrażenia wytworzone w kulturze, a zatem wykorzystuje zasadę analogii¹⁵.

W zależności od kulturowo i historycznie uwarunkowanej sytuacji komunikacyjnej wyróżnić można następujące grupy mitów: mity religijne, mity kulturowe,

¹³ B. Tokarz: *Mit i jego związki...*, s. 63. Por. również Eadem: *Mit literacki*. Katowice, Śląsk, 1983.

¹⁴ Por. E. Cassirer: *The Myth of the State*. New York 1945. Za: B. Tokarz: *Mit i jego związki...*, s. 60.

¹⁵ Por. B. Tokarz: *Mit literacki...*, s. 8.

tw. mity codzienności oraz mity literackie. Te ostatnie są ściśle związane z udziałem zasad rządzących świadomością mityczną w ich powstawaniu. Mit literacki nie jest realizacją funkcjonującego już w wyobraźni zbiorowej mitu, lecz ciągłym trwaniem i tworzeniem w literaturze. Jest rozumiany nie jako opowieść fabularna, lecz jako specyficzny sposób myślenia o świecie. Powstaje z wiary w możliwość efektywnego oddziaływania literatury na rzeczywistość oraz z przekonania o jej wartości. Literatura mimetyczna, pozbawiona elementu kreacyjnego, rezygnuje tym samym z tworzenia swej własnej mitologii. Większą siłą mitotwórczą ma natomiast literatura będąca wyrazem własnej organizacji świata. Problem mitu literackiego stanowi zjawisko złożone, z jednej strony bowiem powstaje on na podstawie elementów mitów już znanych, korzysta z nich i dokonuje różnych semantycznych i strukturalnych modyfikacji; z drugiej strony natomiast w jego tworzeniu dominującą rolę odgrywa specyficzna organizacja języka i świata przedstawionego, zdaniem Bożeny Tokarz oparta na zasadach konstrukcyjnych mitu.

Gregor Strniša stwarza własny mit literacki, zarówno odwołując się werbalnie i fabularnie do pewnego wzorca mitycznego (mit genezyjski, mit o Syzyfie czy Tezeuszu), jak i wprowadzając określony sposób widzenia, przedstawiania i interpretowania świata, dzięki zastosowaniu zasad analogii, tożsamości i antytetyczności. Stwarza zatem własną kosmogonię, która w odniesieniu do mitologii związana jest bezpośrednio z przekształcaniem chaosu, „a więc stanu nieuporządkowanego – w zorganizowany kosmos [...]. Jest opowieścią o strukturalizacji, formowaniu uporządkowanego świata z jego chaotycznego stanu pierwotnego”¹⁶. Poetycka kosmogonia to również akt kreacji świata czy też wielu współistniejących z sobą światów i próba stworzenia pewnego porządku. W kreacji tej Strniša posługuje się językiem symbolicznym, za pomocą którego doświadczenia wewnętrzne, uczucia i myśli wyraża tak, jak gdyby były wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego¹⁷. Świat zewnętrzny stanowi zatem symbol świata wewnętrznego, przeżyć emocjonalnych i refleksji umysłu. Język ten rządzi się odmienną od konwencjonalnej logiką. Charakteryzuje go siła wyrazu oraz rozbudowana asocjacyjność. Dzięki językowi symbolicznemu ujawnia się głębokie znaczenie mitów, baśni czy marzeń sennych, jak również fenomenu świata kreowanego w poezji.

Język symboliczny, chociaż jest uniwersalny, bliski wszystkim kulturom i epokom, ma własną gramatykę i składnię. Gramatyka to – innymi słowy – mający określoną strukturę inwentarz utrwalonych jednostek – kategorii danego języka, mających charakter symboliczny¹⁸. Podstawą kategorii gramatycznych są indywidualne doświadczenie oraz tworzone na jego podstawie struktury pojęciowe. Arystotelesowska teoria kategorii jest odbiciem dążenia ludzkiego umysłu do uporządkowa-

¹⁶ E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa, PIW, 1981, s. 255.

¹⁷ Por. E. Fromm: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa, PIW, 1972, s. 29.

¹⁸ Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie: wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN, 1995, s. 15.

nia otaczającego świata, przekształcenia chaosu w kosmos; ma więc funkcję mitotwórczą. Niemniej jednak kategorie poznawcze tworzone przez ludzki umysł nie pokrywają się z reguły z „prawdziwymi” kategoriami otaczającego świata, w rezultacie dają obraz świata indywidualnego, widzianego z perspektywy twórcy kategorii. Kategoryzacja świata (na co zwracają uwagę kognitywiści) jest zatem procesem z natury subiektywnym, to stwarzanie indywidualnego kosmosu. Składnia to zachodzące między kategoriami związki i relacje, w wyniku których tworzy się opowieść. W twórczości Strniśy wyróżnić można trzy kategorie: substancji, właściwości substancji oraz relacji między nimi. Substancją na przykład jest świat, jego właściwością organiczność i wielowymiarowość (*Oko*). Kategoria substancji to również bohater, cechuje go empatia (*Veseljak – Wesolek*), wyobraźnia i potencjał twórczy (*Umetnik – Artysta*), wyobcowanie i samotność (*Inferno – Piekło*). W każdym przypadku bohater wchodzi w określone relacje z otaczającym go światem, z innymi postaciami lub z własną wewnętrzną rzeczywistością. Na podstawie kategorii własnej gramatyki Strniśa tworzy zatem mit literacki, posługując się trzema zasadami konstrukcji (w swej składni poetyckiej) języka symbolicznego (tworzącymi jednocześnie Strniśowskie *universum*), jakimi są tożsamość, analogia i antytetyczność. Zasady te będą przywoływane podczas omawiania konkretnych utworów.

W wierszach Strniśy podmiot, ukazując mikrokosmos indywidualnych wyobrażeń, przeżyć czy obrazów, tworzy tym samym makrokosmos jako porządek zewnętrzny. Wizje zawarte w jego poezji, przedstawiając indywidualne obrazy wewnętrznych przeżyć jednostki, wyobrażeń o świecie, refleksji, są jednocześnie bogate w liczne symbole, obrazy archetypowe, podobnie jak bogate są w nie przekazy mityczne bądź senne.

Znakiem treści głęboko ukrytych i niejasnych, mającym kierować ku nim myśl czytelnika, jest symbol. Jego odczytanie wymaga dwustopniowej interpretacji semantycznej: rozpoznania w obrębie świata przedstawionego całości kontekstu, w jakim symbol się pojawia, oraz rozpoznania w tej całości wykładnika znaczeń zaszyfrowanych¹⁹. Z tego względu, szukając odpowiedzi na pytanie, jakie powiązania zachodzą między symbolem a tym, co on symbolizuje, Erich Fromm wyróżnił trzy rodzaje symboli: konwencjonalne, akcydentalne oraz uniwersalne²⁰. W przypadku symboli konwencjonalnych, najbardziej rozpowszechnionych w życiu powszednim, między symbolem (np. wyraz „stół”, flaga i jej barwy) a tym, co on wyraża, nie występuje żadne pokrewieństwo, a jedynym powodem, dla którego określona rzecz symbolizowana jest przez daną nazwę, jest konwencja, mająca na celu nazywanie poszczególnych rzeczy.

Symbol akcydentalny, choć również w jego przypadku pokrewieństwo między denotatem a odpowiadającym mu desygnatem nie zachodzi, pozostaje w wyraż-

¹⁹ Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989, s. 501.

²⁰ Ibidem, s. 33.

nej opozycji do symbolu konwencjonalnego. Powstaje bowiem za sprawą indywidualnego doświadczenia, przeżycia bądź skojarzenia. Nie może więc stać się on udziałem nikogo, kto ma odmienny stosunek do wydarzeń i asocjacji związanych z symbolem. Dlatego też symbole akcydentalne rzadko występują w mitach, baśniach czy dziełach sztuki pisanych językiem symbolicznym, ponieważ wymagałyby obszernych komentarzy. W poezji Strniša pojawiają się jednak symbole, które można określić mianem akcydentalnych. Są one czytelne tylko w kontekście jego poezji, tomiku lub poszczególnych cykli. Najbardziej charakterystyczny pod tym względem wydaje się tomik *Oko*. Już na wstępie bowiem zawiera on przypisy, w których wyjaśnione jest znaczenie trzech nazw, pojawiających się w całym tomiku: *Češerika* (szyszynka), *Kraken* (legendarny potwór morski, rodzaj kałamarnicy) i *Rok* (drapieżny ptak z *Tysiāca i jednej nocy*). Ponadto cały tomik obfituje w dalsze wyjaśnienia: *Kraken* okazuje się okiem świata, *Rok* – dłonią świata, dłonie nieba – stadami ptaków, robak – okiem ręki świata itd. Występujące w późniejszych cyklach desygnaty odczytywać można jako wyjaśnione wcześniej symbole akcydentalne lub też pojęcia w powszechnym ich rozumieniu. Dzięki temu interpretacja poszczególnych utworów może przebiegać dwupoziomowo.

Podobnie w cyklu *Tu je bil tiger – Tu był tygrys* z tomiku *Odisej* tytułowy tygrys symbolicznie przedstawia śmierć. Jego ślady odcisnięte w mokrej ziemi i świadomość, że przeszedł niedawno przez park sprawiają, że bohater czuje niepokój. Podobnie reaguje człowiek na myśl o śmierci i jej nieuchronności. Dzień, w którym bohater po raz pierwszy ujrzał tygrysi ślad, na zawsze pozostanie w jego pamięci, nie daje mu zasnąć i mimo upływu czasu, mimo jego podróży, nawet w odległych miejscach, jakiś szczegół przypomina mu o obecności tygrysa. Zwiędza dużo nowych miast i czasami chętnie spocznie na *małych, cichych tygrysach*. W tym kontekście można je utożsamić ze snem. Samego tygrysa jednak bohater jeszcze nie widział. Jego spojrzenie bowiem, podobnie jak spojrzenie bazyliuszka, oznacza śmierć, na kogo spojrzy – ten musi umrzeć:

Vendar pa njega samega še nisi srečal.	Jednak jego samego jeszcze nie spotkałeś.
Kogar pogleda tiger, kmalu umre.	Na kogo tygrys spojrzy, ten wkrótce umrze.
Zmeraj stopa pred tabo, skoz temna vrata poletja,	Zawsze idzie przed tobą, przez ciemne drzwi lata,
skoz bele dvorane decembrske megle ²¹ .	przez białe komnaty grudniowej mgły.

Tygrys oznacza więc nieuchronne przemijanie, nieznaną, choć przeczuwaną siłę czyhającą na życie człowieka, wreszcie – śmierć wciąż mu towarzyszącą, z którą w bezpośrednim kontakcie człowiek musi przegrać. Bohater ma zatem nieodpartą

²¹ G. Strniša: *Tu je bil tiger*. In: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 63.

przecucie, że zwierzę to ciągle przed nim kroczy, o każdej porze roku, w każdym miejscu jest przy nim obecne. Jawi się obraz człowieka, któremu, choć czasem nie do końca uświadamiane, niepokojąco wyraźnie znajome jest *memento mori*. Można postawić hipotezę, że zachodzi związek dialogiczny między obrazem zwierzęcia w kreacji Strniśy a jego odzwierciedleniem w wierszu pt. *The Tyger – Tygrys* Williama Blake'a. W obu przypadkach symbolizuje on moc, tajemnicę i zagrożenie. Strniśa wskazuje jednak przede wszystkim na śmiertelność moc tygrysa. Blake'a fascynuje w nim pełnia, doskonałość²².

W cyklu *Tu je bil tiger* stopniowo wyjaśnione zostaje znaczenie symboliczne tygrysa. Można go więc potraktować jako symbol akcydentalny w twórczości Strniśy. We wszystkich kolejnych cyklach pojawienie się tygrysa można interpretować również jako nadejście śmierci. W ten sposób tworzy się głębsza płaszczyzna interpretacyjna. Zilustrować to można na przykładzie cyklu *Cro Magnon* z następującego po *Odiseju* tomiku *Zvezde*. Już w pierwszej zwrotce występuje zarówno śmierć, przychodząca *cicho i szybko*, jak skradające się dzikie zwierzę, jak i postać tygrysa, a raczej leżącej w trawie brzemiennej, *ciężkiej od płodu* tygrysicy. Traktując ją jako symbol akcydentalny, a tym samym utożsamiając ze śmiercią, mamy do czynienia z napawającym grozą obrazem przychodzącej potajemnie śmierci gotowej do zwielokrotnienia swych mocy.

Trzeci typ symboli wyróżniony przez Fromma to symbole uniwersalne. W ich obrębie zachodzi wewnętrzne pokrewieństwo między symbolem a tym, co on przedstawia. Na przykład opustoszały krajobraz wykazuje znamienne pokrewieństwo z nastrojem zagubienia i trwogi. Ogień przywołuje nastrój ożywienia, ruchliwości, a woda – spokoju, oціężałości. W dużej mierze odczytanie symbolu uniwersalnego zależy od tego, jak jest on przedstawiony – czy jako ogień palący się spokojnie, czy jako szalejący pożar. Wiele symboli uniwersalnych głęboko tkwi w doświadczeniu każdego człowieka. Można je traktować jako uniwersalne, ponieważ są niejako udziałem wszystkich ludzi. Sięgają do zasadniczych doświadczeń zmysłowych i emocjonalnych, niezależnie od pochodzenia człowieka i najbliższej mu kultury. Różnią się od symboli akcydentalnych, niosących z sobą osobiste konotacje, oraz od symboli konwencjonalnych, ograniczających się do pewnej grupy osób, uznających wspólną konwencję. Język symbolu uniwersalnego jest zatem swoistą, rozwiniętą przez ludzi mową, którą odnaleźć można w mitach, legendach i snach, a także w innych kulturach, zarówno tzw. prymitywnych, jak i wysoko rozwiniętych.

W poezji Gregora Strniśy występują liczne symbole uniwersalne. Należą do nich na przykład: jama, góra, pustynia, oczy, gwiazdy, morze, łódź, pojawiające się w różnych tomikach i cyklach. Reprezentowane są również przez postacie baś-

²² „Tygrysie, błysku w gąszczach mroku: / Jakiemuż nieziemskiemu oku / Przyśniło się, że noc rozświetli / Skupiona groza twojej symetrii?” / W. Blake: *Poezje wybrane*. Wyb., tłum. i oprac. Z. Kubiak. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1991.

niowe lub mityczne, takie jak: Jednorożec, Minotaur, Odyseusz, Orfeusz. Język symboli jest zatem w tej literaturze bardzo istotny i szeroko rozbudowany. Inaczej interpretując, w symbolach są często obrazy archetypiczne. Według twórcy koncepcji archetypu Carla Gustawa Junga, obraz archetypiczny jest obrazem fantazji; jedynie pośrednio odnoszący się do postrzeżenia przedmiotu zewnętrznego, nigdy nie zastępuje rzeczywistości. Może wykazywać zgodność ze znanymi motywami mitologicznymi i, podobnie jak symbole uniwersalne w rozumieniu Fromma, ma zawsze charakter zbiorowy, a więc jest wspólny całemu narodowi, kulturze, epokom²³. Omawiając zatem symbolikę zawartą w poezji Strniży, wyróżnienie osobno archetypu i symbolu nie jest konieczne, a co za tym idzie – pojęcia symbolu uniwersalnego oraz obrazu archetypicznego będą stosowane zamiennie. Szczegółowo jednak kwestię symboliki należy omawiać w pełnym kontekście konkretnego utworu.

Za pomocą języka symbolicznego Strniża stwarza świat alternatywny, świat mityczny, który jest jednym ze światów możliwych.

Idea „jedności bytu” i jej poetyckie realizacje

Tworzony przez poetę mityczny obraz świata charakteryzuje poszukiwanie wspólnej dla całości podstawy, swoistej jedności, istniejącej dzięki godzeniu antynomii, zestawianiu zjawisk należących do różnych porządków i przenikaniu się różnych przestrzeni. Obraz poetycki rzeczywistości, tworzony przez łączenie przeciwstawnych sobie płaszczyzn świata lub jego percepcji, przywołuje charakterystyczną również dla południowosłowiańskiej awangardy ideę „jedności bytu”. Zdaniem Barbary Czapik-Lityńskiej, twórczość awangardowa „kreowała wyobrażenia z pogranicza świadomego i nieświadomego, istniejącego i projektowanego, odnawiając romantyczne wizje korespondujących światów wielowymiarowej rzeczywistości, układające się w centralną utopię awangardy – utopię jedności bytu”²⁴. Postulowano konieczność twórczej postawy artysty jako inżyniera świata i konstruktora jego nowych modeli. Tendencje południowosłowiańskiej awangardy zmierzające do realizacji wizji „jedności bytu” konkretyzują się w poezji za pomocą obrazów kosmicznych światów, często antropomorfizujących kosmos, lub łączących rozmaite „kosmiczne innobyty” w jedną rzeczywistość, przez obrazy symbiozy ziemi, człowieka i wszechświata. Idea „jedności bytu” w ujęciu południowosłowiańskich awangardystów z jednej strony wynikała z krytycznej oceny aktualnej sytuacji polityczno-społecznej, a także z założenia światopoglą-

²³ Por. C.G. Jung: *Typy psychologiczne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa, Wrota KR, 1997, s. 462–464.

²⁴ B. Czapik-Lityńska: „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, s. 66.

dowego, stawiającego sobie za cel poszukiwanie prawdy o świecie. Decydującą rolę odegrało tu również uruchomienie wyobraźni holistycznej oraz siła nadziei, jako dążenia prowadzącego do urzeczywistniania świata „jeszcze-nie” dokonanego²⁵. Z tego też względu według Barbary Czapik-Lityńskiej „jedność bytu” w południowo-słowiańskiej awangardzie związana jest bezpośrednio z wiarą w możliwość przemiany świata.

Na wizję „jedności bytu” w twórczości Strnišy wpływała przede wszystkim chęć dotarcia do fenomenu świata i człowieka oraz wiara w możliwość uchwycenia pewnej zasady godzącej podstawowe antynomie. Decydujący dla ich powstania był również brak zadowolenia w zastanej rzeczywistości oraz nieodparte dążenie do budowania aktualnej prawdy o niej. Wizje te są jednak w mniejszym stopniu niż ma to miejsce w twórczości awangardystów wynikiem nadziei. Poeta nie pragnie zmieniać świata. Może jedynie wierzy w możliwość wpływania literatury na rozwój świadomości człowieka i jego wrażliwości etycznej. W swej poezji intensywnie poszukuje porządku; obrazy rzeczywistości konstruowane są w niej przez scalanie elementów różnych przestrzeni – wewnętrznej i zewnętrznej, zbiorowej i indywidualnej, realnej i mitycznej czy fantastycznej. Nadzieja zastąpiona jest tu w pewnym stopniu poszukiwaniem „wspólnego gruntu”, możliwości dialogu – zarówno między jednostką a zbiorowością, jak i między mikrokosmosem wewnętrznych doświadczeń człowieka a makrokosmosem jako porządkiem zewnętrznym. W twórczości Strnišy zatem „jedność bytu” to mniej efekt utopijnej wiary w możliwość transformacji świata, a bardziej wyraz przekonania, że możliwy jest dialog między różnymi, niejednokrotnie nieświadomymi jeszcze jego przejawami istnienia.

Istotne wydaje się rozróżnienie autorstwa Agaty Bielik-Robson dotyczące pojęć grunt i fundament. Pojęcia te autorka wprowadza wprawdzie w kontekście etyki i w odniesieniu do kondycji współczesnego człowieka i jego potrzeby „nie tyle pewnych i niewzruszonych fundamentów, co raczej potrzeby nieograniczonej perspektywy wspólnotowej, w której ludzie mogliby, bez względu na dzielące ich różnice, konfrontować się jako działające podmioty”²⁶. Rozróżnienie to wydaje się istotne również w kontekście poezji Strnišy i kreowanych przez niego światów. „Wspólny grunt” nie jest tu bowiem utożsamiany z niewzruszoną, wspólną podstawą tych światów, ale raczej z „pomostem” łączącym te odmienne rzeczywistości, często rządzące się przeciwstawnymi prawami. Odwołując się do koncepcji Bachtina, „wspólny grunt” uznać można zatem za swego rodzaju „komponent dialogiczny”, dzięki któremu odległe światy wchodzą z sobą w relacje. Niewątpliwie „wspólnym gruntem” pośredniczącym między wieloma światami jest poezja czy szerzej – sztuka. Dzieło jako byt intencjonalny kształtowane jest zarówno przez świadomo-

²⁵ Ibidem, s. 86.

²⁶ A. Bielik-Robson: *Inna Nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków, Universitas, 2000, s. 230.

mość twórczą, jak i odbiorczą, gdyż w płaszczyźnie ontologiczno-epistemologicznej łączą się dwie rzeczywistości²⁷.

Charakter ontologiczny i epistemologiczny swej kosmogonii literackiej, co warto powtórzyć, Strniša szeroko tłumaczy w esejach *Relativnostna pesnitev* i *Ironična pesnitev*. Wyjaśnia go także we wstępie do ostatniego, będącego samodzielnym wyborem wierszy, tomiku o znamienym tytule *Vesolje*. Strniša jest przekonany, że każdy wytwór człowieka (także wytwory aktywności duchowej – sztuka) ukazuje lub zawiera w sobie wszelkie istotne dla całego wszechświata cechy. Taki stosunek do sztuki nazywa „świadomością kosmiczną”. Zgodnie z nią, wszystkie pomniejsze światy, jak: świat astronomii, fizyki, geologii, świat roślin, zwierząt, człowieka oraz wszelkie jego duchowe światy, traktowane są równorzędnie jako fragmenty większego organizmu i jako takie istnieją z sobą w ciągłej zależności.

Najpełniejszy wyraz „świadomości kosmicznej”, a zarazem najbardziej szczegółową konstrukcję świata prezentuje Strniša w tomiku *Oko*²⁸. Obraz świata konstruowany na podstawie zasady analogiczności do żywego organizmu ujawnia się tu najwyraźniej. Tomik podzielony jest na kilka części. Pierwsza z nich to *Prolegomena*, w której znajdują się jedynie przypisy. *Szyszynka* zdefiniowana jest biologicznie jako gruczoł dokrewny wszystkich kręgowców, ale również jako pozostałość pradawnego narządu zmysłu – trzeciego oka. *Kraken* to baśniowy potwór mórz północnych lub kałamarnica, *Rok* natomiast to baśniowy ptak z *Tysiąca i jednej nocy*, drapieżnik mogący unieść w powietrze największe zwierzę. Podobnie jak w przypadku traktatu filozoficznego, *Prolegomena* odgrywają tu rolę swegoistego wprowadzenia, komentarza, odnoszącego się do całości tomiku. *Szyszynka*, *Kraken* i *Rok* występują bowiem w następnych jego utworach, a ich znaczenie zostaje poszerzone. Wyrażna jest więc świadomość tworzenia filozofii literackiej, mitu początku.

W kolejnej części tomiku Strniša przedstawia obraz świata jako wielkiego kosmicznego organizmu, który tworzą rozmaite zwierzęta oraz poszczególne ich części ciała. Ośmiornica na przykład jest okiem morza, stada ptaków są dłońmi nieba, *Rok* jest dłonią świata, a *Kraken* – jego okiem. Powstaje w ten sposób swoista anatomia świata na wzór organizmu ludzkiego:

Roki sveta je črv oko,
očesu sveta je ptica noht –
črvi so prsti očesa sveta,
dlan sveta gleda z očmi jat²⁹.

Robak jest okiem ręki świata,
ptak jest paznokciem oka świata –
robaki to palce oka świata,
dłoń świata patrzy oczami stad.

²⁷ Por. R. Ingarden: *O dziele literackim*. Tłum. M. Turowicz. Warszawa, PWN, 1960.

²⁸ Szczegółowe rozważania na temat tego tomiku zob. T. Hribar: *Transcendentna logika očesa*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 364–391; A. Božič: *Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki Oko*. „Primerjalna književnost” 2007, št. 2, s. 95–121.

²⁹ G. Strniša: *Organon*. In: *Oko*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, s. 23.

Strniša na przestrzeni pięciu wierszy z cyklu *Organon* stwarza świat, a następnie w cyklach kolejnych – zwierzęta; podobnie jak Bóg w *Księdze Rodzaju*, w ciągu pięciu dni dokonuje aktu stworzenia świata materialnego, a w dniu szóstym powołuje do życia zwierzęta i człowieka. W poezji Strnišy jednak miejsce człowieka zajmuje małpa. Jest to bowiem świat fikcyjny. Miejsce Stwórcy przypada tu człowiekowi i z tego powodu małpa staje się podmiotem. To ona obserwuje rajske jabłka i to ją śledzi wąż. Przywołana zatem zostaje asocjacja do biblijnego rajskiego ogrodu i Ewy kuszanej przez węża. Małpa przedstawiona jest w cyklu jako „korona świata” rzeczy widzialnych, podobnie jak człowiek w *Księdze Rodzaju* panuje ona nad całym stworzeniem. Jednak jest samotna i boi się umrzeć, co oznaczać może również, że nie pozwala umrzeć swojemu egocentryzmowi. Usytuowanie małpy na miejscu człowieka jest także wyrazem odrzucania antropocentryzmu przez Strnišę. Człowiek nie odznacza się tu, jak w całej jego poezji, absolutną wyższością nad innymi istotami, nie stanowi także ostatecznego, najpełniejszego wyrazu rozwoju świata. Świadczy o tym również sięganie po tematykę fantastycznonaukową.

Motyw małpy odgrywa w poezji autora *Mozaik* podwójną rolę, jak większość przywoływanych symboli i nazw. Z jednej strony oznacza w tworzonej kosmogonii zwierzęcy biegun istniejący w człowieku, wiążący go ze światem biologicznym, z drugiej zaś – świat tworzony przez poetę jest światem alternatywnym, a nie przedstawieniem świata istniejącego. Jest wynikiem kreacji twórczej i tu konieczne trzeba wziąć pod uwagę perspektywę transcendentalną w czynności porządkowania poznania poetyckiego. W refleksji filozoficznej na temat istnienia człowiek powstał w wyniku działania siły zewnętrznej, transcendentnej, odpowiedzialnej za porządek świata. W myśleniu religijnym miejsce to zajmuje Bóg. Natomiast świat tworzony przez poetę jest wynikiem działania stworzenia mającego swego zewnętrznego stwórcę. Jako stworzenie nie ma więc mocy biblijnej i może tworzyć, a nie stwarzać byty pośledniejsze. Dlatego koroną jego tworzenia jest nie człowiek, lecz małpa. Małpa bowiem oznacza symbolicznie również naśladownictwo, przedrzeźnianie³⁰.

W tomiku *Oko* dominuje temat względności ludzkiego poznania, wiedzy o świecie i o samym sobie. Strniša pod wpływem filozofii Kanta twierdzi, że człowiek może jedynie szukać granic własnych możliwości percepcyjnych. O wpływie tego filozofa na twórczość Strnišy świadczy już sam podtytuł tomiku: *Oris transcendentne logike*, bezpośrednio nawiązujący do dzieła Kanta. Podstawą badań filozoficznych była według niego swoista „naduczciwość poznawcza”, polegająca na odrzuceniu wstępnych założeń, wszelkich odgórnie danych sądów. Z tego względu świat przedstawiony w tomiku *Oko* jest najczęściej irracjonalny, ukazywane obrazy pozostają z sobą w sprzeczności. W tym kontekście utożsamienie małpy z człowiekiem ma przede wszystkim wskazać na charakterystyczną dla niej *rozproszoną świadomość*³¹. Wobec

³⁰ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 218.

³¹ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Slovar simbolov*. Tłum. S. Ivanc. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, s. 410.

tego ludzka świadomość i wypływające z niej prawdy nie są stałe i niezmiennie, ale *rozpraszają* się z biegiem czasu i są zależne od wielu czynników.

Warto zwrócić uwagę na sam tytuł tomiku. Oko symbolizuje tu wyższą *nie-rozproszoną* świadomość postrzegającą, gotową ujawnić się w każdym elemencie wielkiego kosmicznego organizmu, ale trudno osiągalną dla człowieka. Według Junga, oko jest prototypem mandali³², w dosłownym tłumaczeniu oznaczającej „koło”. Obraz mandali wyraża całościowość wewnętrznego i zewnętrznego doświadczania świata przez człowieka. Jest ona zatem symbolem jednoczącym³³, łączącym w sobie wszelkie przeciwieństwa w celu ukazania jednorodnego, harmonijnego obrazu świata. Tomik *Oko* jest próbą ukazania całości świata przez wielość przeciwnych przedstawień. Jest również wyrazem charakterystycznego dla „świadomości kosmicznej” Strnišy myślenia *pars pro toto*. Poszczególne fragmenty kreowanego w *Oku* świata nie jest reprezentantem całości, ale sam w sobie stanowi całość, a całość ta jest równocześnie częścią. Myślenie *pars pro toto* jest jedną z charakterystycznych cech myślenia mitycznego³⁴. Koncepcja oka, będącego centrum widzialnego świata, łączy się z konwencją tzw. perspektywy centralnej³⁵. Charakteryzuje się ześrodkowaniem wszystkiego, co widzialne, w oku podmiotu postrzegającego. W tym wypadku w oku umieszczonym poza światem, a więc w oku samego twórcy bądź odbiorcy ukazywanej rzeczywistości. Widzialny świat urządzony jest dla niego na wzór *universum*.

Podsumowujący tomik cykl o znaczącym tytule *Svet – Świat* jest niejako syntezą koncepcji zawartej w całości dzieła, analogicznie zatem stanowi realizację idei „jedności bytu”:

Vse, kar je bilo nekoč,
Vse, kar kdaj morda še bo,
je seme v rožicah oči,
ki gledajo sedanje dni³⁶.

Wszystko, co niegdyś było,
Wszystko, co może kiedyś będzie,
jest nasieniem w kwiatach oczu,
co patrzą na dni dzisiejsze.

Zasadą konstrukcyjną jest w tym wypadku zasada tożsamości bytu i świadomości o nim, wyrażona w postaci metafory *kwiaty oczu*. Mechanizmem jej kształtowania staje się analogia oczu do kwiatów. W oczach zostają utrwalone wszelkie doświadczenia, stają się one jak nasiona w kwiatach, zawierając w sobie potencjał i załączek nowego. Doświadczenie wzrokowe, rejestrując otaczającą rzeczywistość, jednocześnie projektuje przyszłe doświadczenia, a także ma wpływ na rozumienie zdarzeń przeszłych. „Nasienie” tego, co widzimy, wpływa na kształtowanie

³² Por. C.G. Jung: *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Tłum. M. Starski. Poznań, Brama, 1993, s. 50.

³³ Por. C.G. Jung: *Typy psychologiczne...*, s. 213–218.

³⁴ Por. M. Bał-Nowak: *Mit jako forma symboliczna w ujęciu E.A. Cassirera*. Kraków, Nomos, 1996.

³⁵ J. Berger: *Sposoby widzenia*. Tłum. M. Bryl. Poznań, Rebis, 1997, s. 16.

³⁶ G. Strniša: *Svet*. In: *Oko...*, s. 246.

się naszej przyszłości i na odbiór tego, co minione. Tworzy się nieprzerwany krąg, w którym widzenie zachowuje w sobie całość doświadczanej rzeczywistości, a jednocześnie może „rodzić” nowe spojrzenie. Świadomość bytu staje się tożsama z samym bytem. Przedstawiony obraz oprócz przestrzennej jedności (całość rzeczywistości zawarta w podmiocie – w oczach) ujawnia również temporalny jej aspekt w teraźniejszości. W oczach patrzących tu i teraz zawarta jest przeszłość i przyszłość. W *Oku* zatem poeta pragnął ukazać całość świata i wszechświata, objąć całość ludzkiego poznania. *Oko* będzie więc praokiem całego kosmosu, „obejmującym wszystkie światy, skrajnym wyrazem świadomości poety, co do potrzeby ujęcia w wierszach absolutu i pełni kosmicznego bytu”³⁷.

Innym przykładem realizacji idei „jedności bytu” w twórczości Strnišy, a jednocześnie przykładem zastosowania zasady analogii świata do ludzkiego ciała jest podwójny cykl *Na drugi strani – Na drugi strani* z tomiku *Želod*. Pierwszy cykl zatytułowany jest *Vesolje – Wszechświat* i prezentuje obraz bardzo odległej, choć istniejącej jednocześnie w centrum naszego świata rzeczywistości. W jej obrębie wszystko jest całkowicie odmienne od tego, co przez nas oswojone. To świat przedmiotów ożywionych: śmiejących się chat, rosnących żyrandoli, spacerujących drzew. W krainie tej, w jednej z chat, mieszka *wesołek*, który spoglądając w lustro widzi nas, aż w końcu okazuje się być nami. Bezpośredni zwrot do adresata pozwala utożsamiać *wesołka* z odbiorcą.

Veseljak se ozre v ogledalo:
zagleda tebe, ti gledaš vanj.
Iz zrcala mu ne znaš pokimati z glavo.
Pogleda stran. Ti si on sam³⁸.

Wesołek spogląda w lustro:
spojrzy na ciebie, ty patrzysz na niego.
Z lustra nie umiesz mu kiwnąć głową.
Patrzy w bok. Ty nim jesteś.

Fantastyczny, zadziwiający świat „na opak” – świat *wesołka*, istniejący po drugiej stronie lustra, przywołuje bajeczną krainę z powieści Lewisa Carrolla. Wszystko, co się w nim zdarza, jest irracjonalne, ale niezmiernie pociągające. Podobnie jak w powieści, również tu lustro oddziela i jest jednocześnie przejściem między dwoma światami. Ponadto wiąże ono bohatera z obszarem zewnętrznym – to drzwi do innego świata, oraz z przestrzenią wewnętrzną – to atrybut świadomości, nieświadomych wspomnień, wyobraźni, kontemplacji, narzędzie samopoznania i refleksji nad sobą³⁹. Patrzenie *wesołka* „ustala” jednocześnie jego miejsce w otaczającym go świecie. W każdym momencie poszczególne fragmenty postrzeganej rzeczywistości konstytuują jego świat. Dodatkowo on sam staje się przedmiotem obserwacji. Spotkanie się wzroku jest tu gwarantem przynależności do widzial-

³⁷ „[...] celoten zaobseg vseh svetovij v enem samem pogledu – skrajni dosej pesnikovega prizadevanja, da bi upesnil absolutno vesoljsko bit”. P. Kolšek: *Balade o svetovijih*. [Komentarz do tomiku, będącego wyborem poezji Strnišy]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, s. 165.

³⁸ G. Strniša: *Na drugi strani*. In: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972, s. 35.

³⁹ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 206–207.

nego świata. Według Johna Bergera, to widzenie ustala nasze miejsce w świecie, a słowa je wyjaśniają⁴⁰, co jest ściśle związane z dominacją obrazu w dwudziestowiecznej kulturze.

Część druga podwójnego cyklu nosi tytuł *Veseljak – Wesolek*. W tytule podjęta została gra ze słowem – *Vesolje*, czyli wszechświat, kosmos, a w samym cyklu ukazane zostało ciało *wesołka* jako cały wszechświat. W obrazie poetyckim w jego wnętrzu znajduje się nieskończone, kontynentalne morze, w którym utonęło wielu zuchwałych kapitanów szukających nowego lądu. Nadrealistyczna wyobraźnia kreuje miasta z morskich fal rosnące na środku morza i domy jaśniejsze od blasku księżyca, miasta zagubionych wspomnień. Ponad morzem rozciąga się gwiazdziste niebo z księżycem. W dużym palcu nogi *wesołka* mieszka *palček* (paluszek), wędrujący po jego ciele w górę. W głowie *wesołka* przebywa *škrat* (skrzat); głowa to jego dom, a oczy – okna, przez które obserwuje najpiękniejszą na świecie krainę. W tej krainie natomiast, w najweselszej chacie, mieszka *wesolek*, a jego ciało jest opisywanym wszechświatem:

V hiši, ki je najbolj vesela,
pa prebiva veseljak.
Ozvezdja njegovega telesa
sijejo v neskončni mrak⁴¹

W domu, który jest najweselszy,
przebywa wesolek.
Gwiazdozbiory jego ciała
błyszczą w nieskończonym mroku.

W ten sposób zatoczony zostaje krąg, obejmujący wiele światów, jedno z nich zawierają się w drugich. Wizja ta tworzy wrażenie nakładających się na siebie obrazów identycznych odbić lustrzanych. Wszystkie są tożsame, różnią się jedynie rozmiarami, i wszystkie mieszczą się w jednym odbiciu, zawartym, oczywiście, w nich. Fakt, że *wesolek*, będący wszechświatem, znajduje się po drugiej stronie lustra i przeglądając się w nim, widzi nas, a wręcz okazuje się, że jest nami, potęguje dodatkowo wrażenie wielowymiarowości przedstawianego obrazu. Bohater zatem funkcjonuje w dwóch różnych rzeczywistościach, jednocześnie po dwóch stronach lustra – w rzeczywistości realnej, codziennej, w której wszystko można zracjonalizować, oraz w rzeczywistości rządzonej prawem fantazji, pozornie obcej i niewytłumaczalnej, którą można utożsamić z przestrzenią nieświadomości. Dodatkowo sam w sobie i dla siebie stanowi wszechświat. Lustro zatem odsyła ku mikrokosmosowi ludzkiego wnętrza i równocześnie ku nieskończoności świata. „Ta dwuznaczność lustra wskazuje na rodzaj dualizmu istnienia, obejmuje zarówno harmonię nieskończonej serii powieleń, jak i dysharmonię rozbicia całości”⁴². Obraz personifikowanego świata budowany jest na zasadzie tożsamości między podmio-

⁴⁰ Por. J. Berger: *Sposoby widzenia...*, s. 9. Analizując relację między obserwatorem a obserwowanym, autor udowadnia tezę, że widzenie poprzedza właściwą mowę, i że wzajemność właściwa naturze widzenia jest bardziej fundamentalna od wzajemności cechujących rozmowę.

⁴¹ G. Strniša: *Na drugi starni*. In: *Želod...*, s. 43.

⁴² A. Krajewska: *Dramaty lustrzane*. W: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*. Red. B. Tokarz. Katowice, Śląsk, 2002, s. 393.

tem postrzegającym a tym, co postrzega, otaczającą go przestrzenią, zarówno tą bliższą, jak i dalszą, stanowiącą kolejne odbicie.

Ponadto sytuacja *wesołka* przywołuje Husserlowskie pojęcie monady⁴³, będącej – w przeciwieństwie do monady Leibniza – w ciągłym kontakcie z tym, co poza nią. Stanowi ona jedność dwóch momentów – Ja odniesionego do swego przeżywania oraz przeżywania odniesionego do Ja; z jednej strony stanowi podmiot zdolności i możliwości, a z drugiej – „składnik” otaczającego ją świata, mieszczącego w sobie również inne podmioty (w cyklu inne *wesołki*). Cały świat wraz ze wspólnotą tworzoną przez „odrębne” podmioty należy zatem w pewien sposób do konkretnego Ja. Monada w tym ujęciu podlega ciągłemu rozszerzaniu się, do momentu w którym obejmuje sobą całość świata. Zwrócenie się w jego stronę i ciągłe odnoszenie do niego stanowi jakby „obiektywną” stronę monady, istniejącej obok jej strony „wewnętrznej”. Monada zatem to jedność, niepodzielna istota. Jest w stanie ciągłego stawania się, odkrywania; w jej obrębie wszystko jest powiązane ze wszystkim. Istotne jest również to, że nie jest ona – w twórczości Strniśy – w żadnym stopniu jednostką izolowaną, monadą „bez okien”, żyjącą tylko własnym życiem i wchodzącą w relacje jedynie z własnym światem przeżyć. Jest ona elementem większej wspólnoty (swoistego „transcendentalnego My”). Jej sens zależy od wzajemnego odnoszenia się poszczególnych elementów do siebie oraz od założenia wymagającego zrównania istnień poszczególnych podmiotów. W rezultacie ciągłej relacji Innych do Ja i Ja do Innych w każdej monadzie tworzy się ta sama wspólnota, choć „w innej subiektywnej odmianie przejawów”. „Intencjonalne przenikanie się wzajemne podmiotów i ich »uwspółnoconego« życia transcendentalnego musi być pojęte jako zawieranie się *implicite* wszystkich innych podmiotów w »horyzoncie« mojego podmiotu oraz mojego podmiotu w intencjonalnym horyzoncie Innych”⁴⁴. Wyznaczony zostaje w ten sposób również społeczny wymiar życia monady. *Wesołka* rozumieć można jako Husserlowską monadę, umieszczoną we wspólnocie Innych monad – *wesołków*, i wchodzącą z nimi w kontakt (choćby zmysłowy) oraz zawierającą w sobie wszystkie podmioty, a w szerszej perspektywie – cały świat. Powstaje obraz „jedności bytu”, która przejawia się zarówno w poszczególniej jednostce, jak i w całym makroświecie.

Kreacje światów w wierszach Strniśy, odnoszące się do wspomnianej już w kontekście południowosłowiańskiej awangardy formuły „jedności bytu”, stanowią w aspekcie ontologicznym współlistnienie i częściowe przenikanie się wielu wymiarów, w analogii do ciała żywego organizmu, również zbudowanego z licznych części, istniejących w ciągłych relacjach z sobą. Jedność zatem rozumiana jest holistycznie i pozwala widzieć poszczególne części składowe jako elementy z sobą korespondujące. W aspekcie epistemologicznym pojęcie jedności świata w poezji Strniśy rozumiane jest w nawiązaniu do Heideggerowskiej filozofii jako całość

⁴³ Por. K. Świącicka: *Husserl*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993, s. 78–88.

⁴⁴ Ibidem, s. 88. Monady Husserla się nie przenikają, światy Strniśy – tak.

odniesień, które mogą wystąpić między jednostką (*Dasein*) a postrzeganymi przez nią przedmiotami jako elementami, do tzw. *sytuacji poznania*. Podmiot nie jest więc pewnym ukształtowanym bytem, ale raczej sposobem bycia jednostki, pewnym momentem jej egzystencji⁴⁵.

Świat jako zmieniające się, złożone z wielu aspektów, doświadczanie własnej egzystencji dotyczy *sytuacji poznania* samego siebie oraz *sytuacji poznania* otaczającej rzeczywistości. Poezja Strnišy dostarcza wielu przykładów realizacji koncepcji świata zgodnie z obu wcześniej wymienionymi *sytuacjami poznania*. Pyta on w ten sposób o tożsamość jednostkową oraz próbuje uporządkować obraz rzeczywistości zewnętrznej. Niewątpliwie poszukiwania te bezpośrednio wiążą się z pojęciem ludzkiej świadomości i samoświadomości. W cyklu *Sanje leta – Sny roku* z tomiku *Odisej* świadomość jest przedstawiona jako fragment większej, złożonej, ale rządzącej się wspólnym prawem całości. Jako część wspólnego snu, którą cechuje jednak własna odrębność:

V satovlje noči ujeta sanja
vsaka zavest svoj drobec skupnih
sanj⁴⁶.

W plastry nocy ujęta śni
każda świadomość swój okruch
wspólnych snów.

Świadomość indywidualna z definicji „wyróżnia się niepowtarzalnym, unikalnym charakterem; wynikającym ze specyficznych doświadczeń życiowych i cech osobowych jednostki”⁴⁷. Bezpośrednio wiąże się ona z realnym światem, a jej zadaniem jest jak najwierniejsze jego odzwierciedlenie. W cyklu ukazana jest natomiast jako cząstka zbiorowego snu, a więc zjawiska psychicznego niejednokrotnie irracjonalnego, obdarzonego jedynie pewnym minimum spójności logicznej⁴⁸. Rzeczywistość przedstawiona konstruowana jest zgodnie z zasadą analogii: we śnie występują ludzie-ptaki o kłamiwych językach papug, ludzie-jelenie, którym z czoła wyrastają rogi-marzenia (*kakor sanje – ničym sny*), oraz jednorożec stojący nieruchomo nad ciemnym miastem. Jednorożec, będąc zwierzęciem baśniowym, przywołuje jednocześnie moc i niewinność. W tym kontekście najistotniejsze wydaje się rozumienie tego symbolu jako sublimacji ciała i nadnaturalnych sił⁴⁹, staje się on więc łącznikiem między tym, co realne, a tym, co nierealne. Podmiot w tym cyklu w analogiczny sposób ukazuje świadomość indywidualną. Jest ona zawieszona między rzeczywistością zewnętrzną – realną, a światem marzeń sennych. Ukazana jest jako mediator między tymi dwoma, tak różnymi światami. Sen ponadto nie jest zjawiskiem „danym odgórnie”, stałym, lecz wciąż się kształtującym. Utożsamienie

⁴⁵ Por. K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa, PIW, 1978, s. 57–63.

⁴⁶ G. Strniša: *Sanje leta*. In: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 17.

⁴⁷ *Słownik socjologiczny*. Red. K. Olechnicki, P. Załęcki. Toruń, Graffiti BC, 1997, s. 227.

⁴⁸ Por. C.G. Jung: *O istocie snów*. Tłum. R. Reszke. Warszawa, KR Wydawnictwo Sen, 1993, s. 8.

⁴⁹ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Slovar simbolov...*, s. 139.

świadomości ze snem wskazuje zatem na jej dynamikę i wewnętrzną zmienność. Takie rozumienie świadomości powoduje jednak pozbawienie jej wszelkiej obiektywności. Staje się ona indywidualną, subiektywną fantazją na temat otaczającej rzeczywistości i doświadczającego jej podmiotu. W ujęciu Strnišy świadomość przestaje być zatem wiarygodna lub obiektywna, funkcjonuje raczej na podobieństwo wizji sennej. Jest także czymś na kształt specyficznego „indywiduum”, istniejącego w zbiorowości poniekąd go określającej. Nie ma jednak całkowicie określonej tożsamości i stoi przed zadaniem jej odkrywania i ciągłego konstruowania.

Świat jako *sytuację poznania* samego siebie można odnaleźć również w obrazie zawartym w cyklu *Borilnica – Komnata walki* z tomiku *Zvezde*. Bohater cyklu uwięziony jest w mrocznej, zimnej, wilgotnej komnacie, odcięty od świata zewnętrznego, od innych ludzi. W każdą noc przybywa do komnaty *ten* z piwnicy, a przybyciu jego towarzyszy odgłos muzyki organowej, dochodzący gdzieś z góry. Każdego dnia natomiast do komnaty wkracza mistrz walki. Nocami bohater ukrywa się i ucieka przed cieniem z piwnicy, mającym kiedyś ludzką postać. W dzień musi walczyć na miecze z mistrzem i nawet wtedy, gdy się podda, odrzucając broń, mistrz dopóty wbija w niego swój miecz, dopóki znów nie powstanie i nie podejmie walki. Walka przypomina zmagania Syzyfa, bohater bowiem próbuje spełnić obietnicę daną sobie, czyli osiągnąć cel. Wieczorami, gdy nie może zasnąć, szepcze:

Nekoč ga bom ubil, nekoč ga bom kiedyś go zabiję, kiedyś go zabiję.
ubil⁵⁰.

Walka w nocy i ukrywanie się za dnia trwa jednak w nieskończoność, jest analogiczna do zmagañ pozbawionych perspektywy rozwiązania. Bohater cyklu, mimo skazania na absurdalną, niekończącą się konfrontację, podejmuje jednak walkę, przekraczając tym samym jej nonsensowność. Przypomina zatem postawę „tragicznego heroizmu” opisaną przez Alberta Camusa i jego interpretację mitu Syzyfa. Dla Camusa Syzyf był „najmądrzejszym i najbardziej przezornym ze śmiertelnych”⁵¹, ponieważ człowiek poddany losowi, pozbawiony możliwości wpływu na bieg wydarzeń i świadomy absurdu własnego położenia może czerpać sens i radość najwyżej z buntu przeciw zdeterminowaniu. Jedynie podejmowanie wciąż na nowo trudu i próba zmiany sytuacji, mimo zniewolenia przez los, pozwalają odnaleźć namiastkę wolności⁵². Camus poszukuje sensu życia i zasadności odmówienia racji śmierci, mimo odkrycia absurdu egzystencji. „Zbuntowany nie domaga się życia, ale racji życia”⁵³ – pisał w jednym z esejów. W tym kontekście podobnie o „rację życia” walczy bohater Strnišy. Walka jest tu jednoznaczna z domaganiem się sensu egzystencji. Syzyf, schodząc z góry, jest zdaniem Camusa

⁵⁰ G. Strniša: *Borilnica*. In: *Zvezde*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965, s. 21.

⁵¹ A. Camus: *Mit Syzyfa*. W: A. Camus: *Eseje*. Tłum. J. Guze. Warszawa, PIW, 1971, s. 191.

⁵² Por. A. Camus: *Eseje...*, s. 15.

⁵³ A. Camus: *Człowiek zbuntowany*. W: A. Camus: *Eseje...*, s. 351.

„silniejszy niż jego kamień”⁵⁴; bohater cyklu podobnie w przerwach między nocnym a dziennym zmaganiem czuje moc i przewagę – stąd dawana sobie obietnica zgładzenia przeciwnika. W obu przypadkach ta chwila, w której dystans powoduje świadomość tragiczmu sytuacji, jest jednocześnie zwycięstwem bohaterów.

Można zatem porównać sposób wykorzystania świadomości mitycznej w poetyckim i filozoficznym dyskursie o rzeczywistości. Wyrażna jest bowiem dialogowość sytuacji spotkania poetyckiego mitu Strniśy z koncepcją „tragicznego heroizmu” Alberta Camusa. Zarówno Strniśa, tworząc swój mit poetycki, jak i Camus, interpretując mit Syzyfa, poszukują sensu istnienia i sensu ludzkiego działania. Posiłkując się stwierdzeniem samego filozofa, sens życia staje się dla nich „najpilniejszym z pytań”⁵⁵. Absurdalność sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek, tragiczm jego zmagania się z losem i bezowocność tych zmagania nie kwestionują – jego zdaniem – sensu życia. Tym sensem bowiem miałyby być świadome doświadczanie absurdu, a więc doświadczanie źródłowych sprzeczności świata. Jednocześnie jednak owa świadomość powoduje tragiczm doświadczenia. Istotne jest, że dla Camusa ani człowiek, ani świat sam w sobie nie są *bytami absurdalnymi*. Absurd pojawia się zawsze pomiędzy nimi, w rodzącym się rozdźwięku między pragnieniami a rzeczywistością. W poetyckim micie Strniśy odnaleźć można elementy tragicznego heroizmu, nawiązującego do koncepcji Camusa. Bohater jego utworów (*Borilnica*, *Ptičje strašilo*) pozornie żyje w *świadomości absurdalnej*. Nie ucieka przed absurdem życia ani też nie poddaje się mu do końca. Jest zawieszony między pragnieniami a uwikłaniem w rzeczywistość. Niemniej jednak w przypadku Camusa świadomość absurdalna zmusza go do ciągłego nadawania sensu poszczególnym, osobnym czynom, gdyż nie mają one według niego sensu ostatecznego. Stanowi to niejako bunt metafizyczny, dzięki któremu człowiek nadaje sens każdej chwili, nadaje życiu cenę. Świadomość kosmiczna poety każe mu natomiast wskazywać na nadrzędny sens bądź choćby wzbudzić nadzieję jego istnienia. Poszukiwanie sensu doraźnego zastępuje w utworach Strniśy przeświadczenie o istnieniu, choć czasem nieuświadomianym, nadrzędnego porządku wszystkiego. Pozostaje zatem pytanie, czy w przypadku takiego przesunięcia można mówić o „tragicznym heroizmie”. Można, gdyż postawa ta wiąże się mimo wszystko z oporem przeciwko losowi, z determinacją w przekraczaniu tragicznego konfliktu.

Sytuacja przedstawiona w cyklu *Borilnica* staje się także analogiczna do wewnętrznych zmagania człowieka. Zarówno mistrza walki, jak i goniące cienie utożsamić można z przeciwstawnymi siłami obecnymi w człowieku. Codzienne rozgrywki można rozumieć jako walkę z wszelkimi przeciwnościami, uciążliwymi, ale zmuszającymi do powstania i ponownej konfrontacji. Ucieczkę przed cieniem wyraża strach przed mrocznymi siłami nieświadomości. Taka interpretacja odsyła do koncepcji podświadomości Freuda i psychologii Junga, w której cień jest jednym

⁵⁴ A. Camus: *Mit Syzyfa...*, s. 192.

⁵⁵ Por. A. Camus: *Mit Syzyfa i inne eseje*. Tłum. J. Guze. Warszawa, MUZA S.A., 2004, s. 66.

z kluczowych pojęć, a oznacza mroczną, słabo znaną stronę osobowości ludzkiej, w której skumulowane są wszelkie negatywne czy też pierwotne uczucia i emocje⁵⁶. W koncepcji tej cień jest jednak również siłą ukierunkowującą osobowość w stronę coraz pełniejszego i bardziej satysfakcjonującego rozwoju. Konfrontacja z nim jest trudna i dlatego ucieczka wydaje się rozwiązaniem ocalającym, mimo że nie prowadzi do samopoznania. W cyklu poetyckim obraz walczącego za dnia i ukrywającego się w nocy bohatera przywołuje zatem asocjację z sytuacją współczesnego człowieka, borykającego się zarazem z trudami egzystencji i z mroczną stroną własnej natury. Istotne jest również jego poczucie wyalienowania, zamknięcia i braku bliskiego kontaktu z innymi ludźmi. Budując swą kosmogonię poetycką, Strniša korzysta zatem z myśli egzystencjalistycznej (Heidegger), ze szczególnym uwzględnieniem „tragicznego heroizmu” Alberta Camusa.

Podobnie egzystencja człowieka jako ciągle zmaganie się z przeciwnościami ukazana jest w podwójnym cyklu *Inferno* z tomiku *Odisej*. Wysiłki dotyczą jednak w większej mierze *sytuacji poznania* świata, bohater bowiem jest w drodze i przyjmuje postawę otwartości, mimo trudu i niebezpieczeństw. Już sam tytuł wskazuje na to, jak nieprzyjazną i nieodgadnioną przestrzeń przemierza bohater. W pierwszej części cyklu wędruje on przez pustynię. Korzystając z archetypowego obrazu pustyni, Strniša ponownie wskazuje na ogromne wyobcowanie i samotność człowieka. Pustynia bowiem symbolizuje pustkę, milczenie, wolność i niewolę zarazem⁵⁷. Opisy przemierzania krain pustynnych stanowią jednocześnie opis przeżyć wewnętrznych, którym Strniša w metaforyczny sposób nadaje kształt kraj-obrazu, posługując się zasadą analogii. Bohater pustynię przemierza sam, wskazując jak samotny jest człowiek w poznawaniu prawdy o świecie, zdany jedynie na własne doświadczenia. Czasami jedynie odczuwa czyjaś obecność. Jest to jednak raczej obecność swoistej, nieokreślonej siły wyższej towarzyszącej mu w wędrówce:

Vstane in hodi naprej in včasih se mu	Wstaje i idzie naprzd i czasem mu się
zazdi,	wydaje,
da nekdo, ki ga sam ne vidi, tik za njim	że ktoś, kogo sam nie widzi, tuż za nim
gre ⁵⁸ .	podąża.

Odwołując się do symboliki, pustynia może stanowić miejsce rozmyślań i rozważań religijnych; staje się wówczas przestrzenią, w której szczególnie silnie odczuwa się obecność Boga, w której odnaleźć można najgłębsze warstwy siebie samego⁵⁹. Pojawienie się zatem transcendentnej siły w cyklu wskazuje na fakt,

⁵⁶ Por. C.G. Jung: *Archetypy i symbole*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Czytelnik, 1976, s. 65–68.

⁵⁷ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 348–349.

⁵⁸ G. Strniša: *Inferno*. In: *Odisej...*, s. 47.

⁵⁹ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 348. W *Biblii* pustynia jest miejscem zmagania się Boga-Człowieka z Diabłem.

że bohater znajduje się na duchowej drodze, przebiegającej równolegle do drogi ziemskiej.

W kolejnym cyklu zatytułowanym *Gora – Góra* oś horyzontalna wędrówki zamienia się w oś wertykalną. Taka wędrówka symbolizuje chęć dotarcia do metafizycznego lub mistycznego centrum, potrzebę poznania absolutu i zjednoczenia się z nim⁶⁰. Podobnie jak w poprzednim cyklu, wykorzystany został tu obraz archetypowy – tym razem góry. Góra uważana jest za centrum i zarazem oś świata. Stanowi miejsce spotkania nieba i ziemi. W cyklu tym góra tkwi dodatkowo głęboko zakopana w ziemię *niczym pięść olbrzyma*, łączy więc również ziemię z podziemiem. Góra symbolizuje stałość, niewzruszoność, lecz także samotność. Jest częstym obrazem archetypicznym obecnym w liryce Strnišy. W wierszu *Barbarova molitev – Modlitwa barbarzyńcy* (tomik *Mozaiki*) jest na przykład utożsamiona z Bogiem. Utwór ma charakter modlitwy, w której występuje zbiorowy zwrot do bóstwa – góry. Podmiot wyraża zachwyt i szacunek do niej oraz pragnienie zjednoczenia się z nią, potrzebę bycia na jej wzór i podobieństwo. Podniosły nastrój wiersza potęguje powtarzający się niczym w litanii bądź formule zaklęcia refren: „gora, gora v temi – góra, góra w ciemności”⁶¹. W cyklu *Gora* bohater wędruje do wnętrza stojącej na środku pustyni góry, gdzie w głębi znajduje się labirynt. W samym sercu labiryntu natomiast przebywa człowiek z głową byka – mityczny Minotaur. Wędrowcy, którzy nie umarli wcześniej z wycieńczenia lub pragnienia, giną nabici przez niego na rogi:

V te kraje pride samo malokdo.	Do tych miejsc przybývajú tylko nieliczni.
Noben pa se še ni vrnil iz gore.	I nikt nie powrócił jeszcze z góry.
Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro,	Jedni umierają w labiryncie z głodu i z pragnienia,
druge nasadi Minotaver na rogove ⁶² .	innych Minotaur nabija na rogi.

Brak tu wybawiającej nici Ariadny umożliwiającej powrót. Błąkanie się po labiryntowych korytarzach można odczytać również jako zagubienie współczesnego człowieka w zagrażającym mu, nieprzychylnym świecie cywilizacji. Labirynt może więc określać ludzką kondycję, stanowić metaforę stosunku człowieka do świata i innych ludzi, ale także do własnego życia wewnętrznego. Interpretując wędrówkę bohatera jako dążenie do poznania i zgłębienia wiedzy o świecie i o sobie samym, Minotaura (ukrytego w samym sercu labiryntu, będącego celem wędrówki) utożsamiać można z poszukiwaną prawdą. Tragizm obrazu Strnišy polega jednak na tym, że prawda ta zabija śmiałka odważającego się po nią sięgnąć. Całość podwójnego

⁶⁰ Por. H. Filipkowska: *Tułacze i wędrowcy*. W: *Młódopolski świat wyobraźni*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977, s. 28.

⁶¹ G. Strniša: *Barbarova molitev* In: *Mozaiki*. Koper, Lipa, s. 55.

⁶² G. Strniša: *Inferno...*, s. 55.

cyklu *Inferno* to zatem obraz wędrówki i zmagania się człowieka z przeciwnościami i z własnymi ograniczeniami w celu dotarcia do głębszego sensu świata i własnej egzystencji. Cykl *Inferno* łączy w sobie obie *sytuacje poznania*, obrazując ogromne wyobcowanie człowieka i jego determinację w wędrówce i poszukiwaniu prawdy o świecie oraz dotarciu do istoty własnego życia, celu indywidualnej drogi życiowej.

Ponownie odwołując się do refleksji Camusa, cykl prezentuje sytuację przekroczenia przez człowieka absurdu życia – skazania na wędrówkę. Ważniejszy staje się bowiem rezultat tego odkrycia – podjęcie trudu, próba odnalezienia właściwej drogi w labiryncie, mimo wszelkich przeciwności i wątpliwego celu. Ujawnia się rozdźwięk między dążeniami bohatera (odkrycie istoty życia) a światem zewnętrznym (niweczający odnalezienie sensu Minotaur).

Odkrywanie świata w wyniku zrozumienia *sytuacji poznania* własnych przeżyć wewnętrznych, będących w bezpośrednim związku ze światem zewnętrznym, przedstawia również cykl *Zvezde – Gwiazdy* z tomiku o tym samym tytule. Wspomnienia ślepcy ukazane tu zostały z jednej strony jako element realności świata zewnętrznego, a z drugiej – jako jego własna rzeczywistość wewnętrzna. To wspomnienia pozwalają mu wrócić do dawnych lat, do podróży i, co najważniejsze, umożliwiają mu „patrzenie” na gwiazdy, których widzieć już w rzeczywistości nie może. Obraz ten zbudowany jest zgodnie z zasadą tożsamości między światem postrzeganym a podmiotem. Granica między światem rzeczywistym a tym wyobrażonym przez ślepcę nie jest bowiem jednoznaczna:

Ker je slep, ne more videti zvezd.	Ponieważ jest ślepy, nie może widzieć gwiazd.
Spominja pa se, da je ležal kot mlad mož nekoč na krovu ladje,	Ale przypomina sobie, że jako młodzieniec leżał kiedyś na pokładzie łodzi,
visoki veter je naenkrat temni vrtiljak oblakov zavrtel	wysoki wiatr nagle ciemną karuzelą chmur zakręcił
in so se čiste krone zvezd za hip zalesketale ⁶³ .	i czyste korony gwiazd na moment zajaśniały.

Obraz przedstawia człowieka na wzór romantycznego idealisty, rozpiętego między Niebem a Ziemią, będącego w kontakcie z transcendencją. Gwiazdy wskazują na marzenia starca, te zrealizowane w przeszłości, jak i te pozostające już raczej jedynie w sferze jego wyobraźni. Pojawia się tu opozycja między percepcją, którą można by określić jako *zewnętrzną*, związaną z realnym obrazem świata, a percepcją *wewnętrzną*, kojarzoną z odtwarzanymi jedynie obrazami wspomnień ślepcy. Obie jednak łączy świadomość „ja” poznającego. Gwiazdy w kontekście tego cyklu związane są jednocześnie z dwiema rzeczywistościami – realną i wyobrażeniową. Można je utożsamiać również z istnieniem pewnej tajemniczej całości,

⁶³ G. Strniša: *Zvezde*. In: *Zvezde...*, s. 26.

do której człowiek przynależy, wywołującej chęć transgresji. Cykl ten prezentuje świat będący swoistym wewnętrznym sposobem bycia jednostki, świat wspomnień i wyobrażeń, stający się jednakże substytutem realnej rzeczywistości. Cykl *Zvezde* zatem ukazuje również problem wyobcowania i samotności.

Bardzo bliski temu jest temat uwięzienia człowieka w jego własnych iluzjach, obecny między innymi w wierszu *Večerna pravljica – Baśń wieczorna* z pierwszego tomiku Strnišy. Bohaterowie przypominają pogrążone we śnie, bezwolne *siwe myszy*, przedmiot zabawy nieprzyjaznych snów – kotów. Odizolowani od świata i zdani na łaskę i niełaskę „nieoswojonej” siły marzenia sennego:

Na drugi strani gozda, v temni hiši,	Po drugiej stronie lasu, w ciemnej chacie,
v globokih, nizkih jamah svojih sob,	w głębokich, niskich jamach swoich pokoi,
spijo ljudje, kot dolge sive miši.	śpią ludzie, jak długie siwe myszy.
Velike mačke sanj se igrajo z njimi ⁶⁴ .	Wielkie koty snu bawią się nimi.

W wierszu ukazany jest również drugi świat – świat ożywionych przedmiotów, świat natury. W nim bijące serca drzew budzą wielkie kamienie, a te zaczynają chodzić na długich, chudych nogach niczym pająki. Bicie serc drzew, porównane z odgłosem dalekich bębnow, przywołuje skojarzenie swoistego rytuału, obecnego w kulturach ludów pierwotnych. Wieczorne ożywianie natury staje się zatem magicznym rytuałem, pozostającym poza doświadczeniem i poza świadomością ludzi pogrążonych we śnie, zamkniętych we własnych fantazjach. Dodatkowo pająk w interpretacjach snów dokonywanych przez Junga reprezentuje najbardziej obcy człowiekowi świat psychiczny. Wyraża treści „wprawdzie aktywne, ale jeszcze przez dłuższy czas niezdolne do stania się przedmiotem świadomości”⁶⁵. Poeta wskazuje z jego pomocą na głębsze pokłady psychiki, często dochodzące do głosu w snach, a konieczne do uwzględnienia w przypadku *sytuacji poznania* samego siebie. Pojmowanie natury jako niezależnionej od humanizującego spojrzenia podmiotu jest natomiast wynikiem odwrócenia perspektywy percepcyjnej i prowadzi do relatywizacji jednostkowej prawdy w obliczu innych, nie tylko ludzkich, prawd istnienia oraz do spojrzenia na człowieka z pozaludzkiej perspektywy⁶⁶.

W wierszu *Večerna pravljica* ożywieniu ulegają przedmioty martwe, a w cyklu *Lutka – Kukiełka* (tomik *Odisej*) człowiek sprowadzony zostaje do kukły. Podkreślone zostaje zjawisko reifikacji życia i utraty przez człowieka kontroli nad światem materialnym. Człowiek współczesny, zdominowany przez sferę przedmiotów, traci własną tożsamość, identyfikuje się ze zdobyczami i osiągnięciami cywilizacji,

⁶⁴ G. Strniša: *Večerna pravljica*. In: *Mozaiki...*, s. 53.

⁶⁵ C.G. Jung: *Nowoczesny mit*. Tłum. J. Prokopiuk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 141.

⁶⁶ Por. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków, Universitas, 2001, s. 123.

a wreszcie – z ogółem i przeciętnością. Zwrot do adresata potęguje tu tragiczną wymowę cyklu. Strniša dostrzega więc zagrożenie współczesnej jednostki przez dążenie zarówno do konformizmu, jak i w rezygnacji z ludzkich uczuć i odruchów. Bohaterką Strnišy jest kukła, a więc jednostka o skostniałej osobowości, pozbawiona zarówno indywidualności, jak i wrażliwości.

W poezji Strnišy wyobcowanie człowieka w świecie stanowi zjawisko negatywne i pozytywne zarazem, co w pewnym stopniu koresponduje z „tragicznym heroizmem” Camusa. Negatywne, gdyż wiąże się ze świadomością absurdu życia; pozytywne, ponieważ wyzwala bunt i możliwość przekroczenia sytuacji, na jaką skazał go los. Wynika z zamknięcia się jednostki w świecie własnych marzeń, snów fantazji, bądź też z wewnętrznej walki z sobą. Uczucie wyobcowania może prowadzić do całkowitej utraty umiejętności otwierania się na świat i ludzi (cykl *Blaznost – Szaleństwo*, tomik *Odisej*) bądź przeciwnie, może obudzić siły twórcze drzemiące w człowieku. Samotność, będąca przyczyną kreacji artystycznych, stanowi temat wiersza *Umetnik – Artysta* (tomik *Mozaiki*). Bohater, siedząc samotnie *jak zwierzę*, czuje, jak w jego piersi rośnie moc tworzenia, która *rzuca się jak mały byk*. Dzięki niej, jedynie pod wpływem intensywnego patrzenia w stół, artysta stwarza świat, wyrastający z blatu stołu jak drzewo⁶⁷:

Mož strmi v mizo in iz nje
kakor drevo mu raste svet⁶⁸.

Mężczyzna patrzy w stół, a z niego
Jak drzewo wyrasta mu świat.

Wyobraźnią wpisaną w wiersz kieruje z jednej strony zasada tożsamości, z uwagi na brak dystansu między bytem a świadomością bytu, rzeczywistością wyobrażaną a podmiotem, a z drugiej – zasada analogii – możliwości świata alternatywnego. Dzieło artysty istnieje analogicznie do drzewa-swiata. Spośród licznych możliwości interpretacji uniwersalnego symbolu – drzewa, najbardziej trafne wydaje się tu bowiem odwołanie do tej, w której drzewo utożsamiane jest ze wszechświatem bądź z osią świata. Jest połączeniem „podziemnych sił chthonicz-

⁶⁷ Bardzo podobny motyw – obserwowanego drzewa, w swej filozofii wykorzystuje M. Buber. W jego rozważaniach chodzi przede wszystkim o dialog, który może zachodzić między człowiekiem a naturą. „Przyglądam się drzewu. Mogę je potraktować jako obraz [...]. Mogę je zaklasyfikować do określonego gatunku i patrzeć na nie jako na okaz, studiując budowę i sposób życia. Mogę do tego stopnia pominąć jego konkretne istnienie i konkretną formę, że ujrzę w nim już tylko wyraz prawa [...]. Ale może się też zdarzyć [...], że przyglądając się drzewu, zostanę włączony w relację z nim i wtedy drzewo przestaje być Ono. Porwała mnie moc wyłączności. [...] Drzewo nie jest wrażeniem, grą mojej wyobraźni, wartością nastrojową; ono żyje naprzeciw mnie i ma ze mną do czynienia, tak jak ja z nim – tylko inaczej. Nie próbujemy osłabiać sensu relacji: relacja jest wzajemnością”. M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1992, s. 42. Choć w omawianym wierszu najważniejsza staje się tożsamość wytworu wyobraźni twórcy z nim samym, niewątpliwie aspekt jedności świata ludzkiego i natury, i relacji między nimi jest istotny w poezji Strnišy.

⁶⁸ G. Strniša: *Umetnik*. In: *Mozaiki...*, s. 45.

nych (przez korzenie) i niebiańskich sfer kosmicznych (korona) z życiem na ziemi (pień)⁶⁹. Taka interpretacja przywołuje również asocjację z występującym w mitologii skandynawskiej drzewem Yggdrasil, podtrzymującym cały wszechświat. Jego korzenie sięgały do krain podziemnych, a szeroko rozpostarte konary – do niebios, siedziby bogów. Bohater-poeta jest tu wyraźnie demiurgiem w stosunku do świata przedstawionego. Działa trochę jak czarodziej: patrząc, stwarza.

Jest to również wiersz o ogromnej roli wyobraźni w kształtowaniu i przekształcaniu świata. Podobnie istotna jest jej rola w wytwarzaniu mitów, a te z kolei mają moc oddziaływania zarówno na egzystencję indywidualną, jak i na szerszą zbiorowość. W ten sposób ujawnia się dążenie Strniśy do stworzenia mitu literackiego, który mógłby służyć uświadomieniu pewnej jedności, zachodzącej między wszelkimi „światami”, z jakimi człowiek wchodzi w kontakt, a poszukiwanie tej jedności mogłoby służyć poznawaniu samego siebie oraz świata, a więc samorozumieniu człowieka. Najwłaściwszym *miejszem* konfrontacji tych światów jest twórczość. W akcie artystycznego tworzenia mogą one ujawnić swą jedność. Wiersz ten jest zatem przejawem postawy poetyckiej samego Strniśy, przypisującego poecie rolę kreatora świata. Dialog między różnymi jego płaszczyznami możliwy jest na „wspólnym gruncie”, jakim jest sztuka, a ściślej – literatura. Artysta ma również dar docierania do pełni i ocalenia człowieczeństwa. Strniśy bliska jest idea solidarności Camusa, która według tego filozofa wyraża się w potrzebie stwarzania przez epokę mitów, co umożliwia poczucie jedności i harmonii. „Mity te nadają pozorny sens jednostkowemu istnieniu, bytowi społecznemu i historycznemu biegowi wydarzeń”⁷⁰. Dodatkowo dzięki nim, jako ideałom, pozornie możliwa jest zgoda między człowiekiem i światem. Porządkują one bowiem i idealizują rzeczywistość. Stają się wyrazem pragnienia jedności, poczucia solidarności w wymiarze społecznym. Strniśa ideę tę rozszerza jednak na cały świat i wszechświat.

Ponadto w wierszu *Umetnik* mamy do czynienia z relacją między podmiotem poznającym a przedmiotem, w której podmiot oraz uobecniany i jednocześnie poznawany przez niego przedmiot można potraktować jako jedność (zasada tożsamości). Istnienie podmiotu warunkuje istnienie przedmiotu i odwrotnie. W omawianym wierszu pojawienie się przedmiotu jest ściśle związane z twórczym myśleniem oraz widzeniem, co koresponduje z koncepcją widzenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Głosząc związek oka z umysłem, zwracał on uwagę na cielesny, subiektywny czynnik widzenia. Polega on na tzw. splocie ontologicznym⁷¹, jednoczy bowiem podmiot z przedmiotem poznania na zasadzie współegzystencji. Widzący jest jednocześnie widziany, a ustanawiany przez niego w spoj-

⁶⁹ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 72.

⁷⁰ J. Kossak: *Klasyk tragicznego heroizmu*. W: A. Camus: *Eseje...*, s. 14.

⁷¹ Termin za: P. Mróz: *Sztuka jako projekt: filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2002.

rzeniu przedmiot pozostawia na nim swe piętno, może modelować podmiot⁷². Najważniejszy w kontekście wiersza jednak wydaje się związek myślenia z widzeniem, prowadzącym bezpośrednio do rozpoznania istoty rzeczy, istoty bytu. Podmiot w wierszu tworząc-widząc mentalną rzeczywistość-drzewo dociera jednocześnie do istoty bytu-świata.

Poezja Strniśy stanowi wypowiedź ukierunkowaną wewnętrznie, ponieważ skupia się na tworzeniu specyficznego, odrębnego i niepowtarzalnego świata poetyckiego. W nim możliwe są wszystkie porządki zgodne z zasadami tożsamości, antytetyczności i analogii oraz działania magiczne i poznawcze. Oddziaływanie na odbiorcę oparte jest przede wszystkim na tworzeniu swoistej wewnętrznej struktury oraz indywidualnych zasad kreacji. Związek między rzeczywistością realną a sztuką oparty jest tu przede wszystkim na zasadzie analogii i określony przez paralelny układ równoważnych względem siebie elementów. Mit stwarzany przez Strniśę stanowi próbę dotarcia do absolutnej prawdy o świecie i człowieku oraz wyraz chęci zrozumienia poszukiwanego fenomenu i porządku świata. To poetycki mit genezyjski, którego celem jest odkrycie prawdy świata, głębi niedostępnych jego wymiarów. Literatura stanowi wewnętrzny świat, którego nie można zrozumieć ani przedstawić, lecz można przeżyć, dlatego element obrazowy staje się magiczny. Mit, choć sugeruje estetykę realizmu magicznego, odnosi się do świata alternatywnego. W nim rzeczywistość realna i wyobrażona przenikają się jak w powieściach iberoamerykańskich. Jest wyrazem dążeń artystyczno-poznawczych, zmierzających do komplementarnego połączenia w literaturze perspektywy realistycznej i fantastycznej⁷³. „Próby poszerzenia mimetyczno-realistycznych możliwości literatury w opisywaniu rzeczywistości o elementy nadnaturalne, cudowne, irracjonalne, mityczne i baśniowe, którym przypisuje się w umowie z czytelnikiem realny byt, animowały pisarzy od Homera po Lema”⁷⁴.

Formuła realizmu magicznego w poezji Strniśy jest zatem jedną z wielu koncepcji dążących do jak najpełniejszego wyrażenia prawdy o człowieku i jego świecie. W bliskim sąsiedztwie programowym i historycznym realizmu magicznego był nadrealizm. W obu przypadkach chodziło bowiem o przewyżczenie zdroworozsądkowych konwencji opisu świata, fałszywego obiektywizmu, reguł przyczyny i skutku, następstwa czasu oraz motywacji przestrzennych. Stwarzana w ten sposób magia, zarówno w twórczości przedstawicieli obu wymienionych estetyk,

⁷² Por. M. Merleau-Ponty: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 1996.

⁷³ Por. G. Gazda: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa, PWN, 2000, s. 544–550. Realizm magiczny jako termin odnosił się początkowo do malarstwa. W wąskim rozumieniu jest to prąd obecny w prozie Ameryki Łacińskiej, polegający na łączeniu postawy realizmu z elementami fantastyki, ze znakami rodzimego folkloru oraz emocjami irracjonalnych wierzeń i kolorytem miejscowych obyczajów. Powieść, z którą w potocznej świadomości utożsamia się estetykę realizmu magicznego, to *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza z 1967 r.

⁷⁴ G. Gazda: *Słownik europejskich kierunków...*, s. 545. Obaj wymienieni pisarze niewątpliwie kształtowali poetykę Strniśy.

jak i w poezji Strniśy, służy tworzeniu atmosfery tajemniczości, niepoznawalności i nierozstrzygalności. Jednocześnie podważony zostaje mimetyzm jako wyznacznik dzieła sztuki.

Poezja jako epifania

W twórczości Strniśy mechanizm tworzenia obrazów rzeczywistości przypomina mitologię, w których człowiek, nie rozpoznając sił kierujących jego życiem i nim samym, odwoływał się do znanych zjawisk w rzeczywistości danej mu bezpośrednio. Jest to zatem mit usytuowany w płaszczyźnie uniwersalnej, w płaszczyźnie ontologicznych, epistemologicznych, a także etycznych problemów współczesnego człowieka. Poezja ta zatem próbuje wyrazić „niewyraźalne”, ponieważ świat wykreowany w wierszach Strniśy powstaje „dzięki wysiłkowi poszukiwania i objawienia jakiegoś trwałego substratu, który [...] świadczyć miał o ciągłym istnieniu niewidocznego porządku rzeczy”⁷⁵. Uznać ją więc można za Ryszardem Nyczem za swoistą epifanię literacką, moment twórczego wglądu w najgłębszą rzeczywistość, objawienie dane odbiorcy dzięki lekturze tekstu, moment ujawnienia się wymiaru metafizycznego i związanych z nim wartości.

Pojęcie epifanii ma rodowód teologiczno-religijny, pochodzi z języka greckiego, oznacza *ukazywanie się, objawienie*. W tym węższym znaczeniu wiąże się z doświadczaniem obecności Boga:

Jak wiadomo, podstawowe, a także historycznie pierwotne jest znaczenie teologiczno-religijne, zgodnie z którym epifanie (gr. objawienie, manifestacja) oznaczają, jak w Piśmie Świętym, historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat. Pochodne wobec niego jest znaczenie religioznawcze, nadawane zjawisku nagłego ukazania się i zniknięcia bóstwa⁷⁶.

Współcześnie pojęcie to spotyka się również z zainteresowaniem literaturoznawców, którzy rezygnują z rozumienia epifanii jako kategorii wyłącznie teologicznej. Ryszard Nycz o poetyce epifanii mówi wówczas, gdy pozwala ona odpowiedzieć na trzy zasadnicze pytania: „o rozumienie czy koncepcję tekstu (dzieła), podmiotu (autora) i rzeczywistości (doświadczanego świata)”⁷⁷. Poezja Strniśy próbuje odpowiadać na wszystkie te pytania i świat rozumie jako przejaw aktywności poznawczej podmiotu; podmiot zatem jest gwarantem jego istnienia, natomiast dzieło – *miejszem* scalania różnych światów czy wymiarów świata. Jego poezja nie-

⁷⁵ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 21.

⁷⁶ Ibidem, s. 89.

⁷⁷ Ibidem, s. 8.

jednokrotnie wyraża momenty objawienia rzeczywistości metafizycznej, momenty spotkania z „niewyraźalnym”, „nadludzkim” czy „nadrzeczywistym” aspektem rzeczywistości. A przecież epifania ma wyrażać to, co „niewyraźalne”, obdarzać „formą i znaczeniem coś bezkształtnego i semantycznie nieokreślonego”⁷⁸, coś, co powstaje i kształtuje się w wyniku doświadczania świata i samego siebie. Dlatego też uprawnione jest określenie poezji Gregora Strnišy jako epifanicznej.

Bliskie będzie tu pojęcie epifanii romantycznej jako „mistyczno-egzystencjalnego olśnienia, określającego rodzaj indywidualnego objawienia uniwersalnego porządku”, choć podkreślić należy, że poezja Strnišy, dążąc do ujawnienia pewnego niezmiennego ładu czy sensu, pyta jednocześnie, czy jest to możliwe. Jego poezja mierzy się ze sferą milczenia, niejasności czy bezkształtności, z czymś, co dopiero w języku znajduje formę i niejako poza nią nie występuje samodzielnie⁷⁹. Z tego też względu równie bliskie jest jej pojęcie epifanii nowoczesnej, będącej według Nycza objawieniem raczej świeckim niż boskim „tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmiennie) oraz ucieleśnione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe)”⁸⁰. Najwięcej zastrzeżeń w kontekście poezji Strnišy budzi określenie „ucieleśnione” i „realnie istniejące”, gdyż tworzy on światy magiczne, potencjalne, alternatywne. Nie zmienia to jednak faktu, że mamy tu do czynienia z epifanią literacką, gdyż próbuje uchwycić wartość, którą można by przypisać każdemu indywidualnemu istnieniu. Jest zatem świadectwem „momentalnych śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”⁸¹, zarówno jeśli chodzi o indywidualne istnienie człowieka, przyrody ożywionej i nieożywionej czy też rzeczy. Warto dodać, w jaki sposób o epifanii literackiej pisze Czesław Miłosz, który przyznaje, że sama szuka „w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *epifaneia* [...]”. Słowo to oznaczało przede wszystkim zjawienie się, przybycie Bóstwa pomiędzy śmiertelnymi czy też jego rozpoznanie w powszednim, znajomym nam kształcie, np. pod postacią człowieka. Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach”⁸².

Niech przykładem objawienia się nieuchwytnej rzeczywistości w poezji Strnišy będzie wiersz *Ti – Ty* z cyklu *Dan mrtvih – Dzień zmarłych*, z tomiku *Vesolje*:

⁷⁸ Ibidem, s. 47.

⁷⁹ Por. A. August-Zarębska: *Poezja wobec rzeczywistości. Poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 98. Autorka w ten sposób określa specyfikę literatury modernistycznej.

⁸⁰ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 89.

⁸¹ Ibidem, s. 90.

⁸² C. Miłosz: *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków, Znak, 2004, s. 19. Cyt. za: A. August-Zarębska: *Poezja wobec rzeczywistości...*, s. 97.

Za padającymi urami
nekdo stoi, nekdo żywi,
za sobami, za sohami
żywi nekdo, nekdo stoi.

Stoji nekdo za to prstjo,
za dnevom, nočjo żyvi nekdo.
Nekdo igra za mesom, kostjo,
za to nočjo gode nekdo.

Nekdo se igra za krstami,
za zibkami se igra nekdo,
nekdo igra in se igra.
In šele ta si ti? Si ti?⁸⁴

Za opadającymi zegarami⁸³
ktoś stoi, ktoś żyje,
za pokojami, za posągami
żyje ktoś, ktoś stoi.

Stoi ktoś za tą glebą,
za dniem, nocą żyje ktoś.
Ktoś gra za mięsem, kością,
za tą nocą przygrywa ktoś.

Ktoś bawi się za trumnami,
za kołyskami ktoś się bawi,
ktoś gra i bawi się.
I to właśnie jesteś ty? To ty.

Wiersz jest świadectwem wiary w istnienie „poza ludzkiego” wymiaru rzeczywistości, przy czym nie narzuca odczytania religijnego. Określony w tytule cyklu kontekst – „dzień zmarłych” – wskazuje na wymiar związany z doświadczeniem śmierci, a raczej istnienia po śmierci. Wyliczone przedmioty – posągi, kołyski, kości, stają się manifestacjami nieznanego aspektów rzeczywistości, o czym świadczy ciągła obecność niezidentyfikowanego „kogoś” za nimi. Wielokrotne powtórzenie zaimka nieokreślonego „nekdo – ktoś” potęguje wrażenie obcości świata zewnętrznego i świadomość wyobcowania. Liczne powtórzenia, rym i rytm wiersza nadają utworowi charakter zaklęcia lub mantry, co wzmaga tajemniczość „innej”, nieznanego rzeczywistości. Element ludyczny gry i zabawy w kontraście z wymiarem metafizycznym, podobnie jak oparte na kontraście zestawienie dnia z nocą, kołyski z trumną, wydobywa kompleksowość doświadczenia ludzkiego, któremu ciągle towarzyszy pewna rzeczywistość duchowa. Utożsamienie jej ze światem zmarłych, z przemijaniem nadaje wartość rzeczom zwykłym. Pytanie retoryczne, będące jednocześnie bezpośrednim zwrotem do adresata – nieznanego siły, zbliża do siebie wymiar ludzki, zwyczajny oraz duchowy, metafizyczny; wskazuje na ścisły związek oraz interakcję między nimi. Przywołane w wierszu: pokój, posąg, mięso, kość, stają się „drobinami bytu”, „drobinami istnienia”, jak określa je Brach-Czaina. Istnienie zagęszcza się w nich w egzystencjalny konkret, mający wymiar metafizyczny⁸⁵. Zmuszają do pytań i poszukiwań, tym samym pogłębiają jakość ludzkiej egzystencji, poszerzają horyzonty ludzkiego poznania i zrozumienia. Wiersz Strniša staje się zatem „miejscem wydarzenia epifanicznego” (za Nyczem), spotkaniem z tym, co nieznanne.

W perspektywie światopoglądowej Strniša łączy wiarę w istnienie całości, egologię Husserla z egzystencjalistycznym zwątpieniem i „tragicznym heroizmem”

⁸³ Prawdopodobnie jest to nawiązanie do słynnego obrazu Salvadora Dalego *Trwałość pamięci* (hiszp. *La persistencia de la memoria*).

⁸⁴ G. Strniša: *Dan mrtvih. Ti*. In: *Vesolje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983, s. 55.

⁸⁵ Por. J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Kraków, Wydawnictwo eFKA, 2006, s. 17.

Camusa. Bliska jest mu również idea solidarności i potrzeby odczuwania jedności, choć jej wymiar społeczny (w ujęciu egzystencjalistycznego filozofa) rozszerza na cały wszechświat i ludzkość (również w perspektywie diachronicznej). Buduje w ten sposób poetycki obraz kompleksowości świata. Istnienie stanowi dla niego przejaw jedności w wielości i wielości w jedności, co pragnie objawić z pomocą poezji epifanicznej.

Teoria światów możliwych

Świat alternatywny tworzony przez poetę zgodnie z zasadami strukturalnymi świadomości mitycznej jest tzw. światem możliwym, dlatego też w analizie i interpretacji poezji Gregora Strnišy pomocna staje się koncepcja „światów możliwych”. Wywodzi się ona z logiki modalnej, a zapoczątkowana została na gruncie filozofii Gottfrieda Leibniza. Inspiruje wiele dziedzin, takich jak: psychologia, filozofia, etyka, filozofia języka⁸⁶. Ustaleniami z zakresu filozofii analitycznej i logiki posługiwali się również badacze literatury w rozważaniach na temat fikcji literackiej, mimetyczności, spójności tekstu, narracji czy wreszcie interpretując twórczość poszczególnych autorów⁸⁷. Często koncepcja ta jest stosowana w badaniu prozy⁸⁸ (Eco, Łebkowska), ale wydaje się przydatna również w analizie poezji. Joanna Dembińska-Pawelec korzysta z niej między innymi, omawiając poezję Stanisława Barańczaka. Zauważa, że przeniesienie „sposobu postrzegania zjawisk z obszaru logiki modalnej na grunt teorii literatury spowodowało zróżnicowanie propozycji badawczych. [...] Prace Thomasa Pavela, Lubomira Doležela i Umberto Eco, choć poświęcone temu samemu problemowi »światów możliwych«, stanowią w zasadzie odmienne propozycje badawcze, o czym wyczerpująco pisała Anna

⁸⁶ Do najważniejszych teoretyków z zakresu filozofii analitycznej i logiki należą m.in.: Raymond Bradley, Davis Lewis, Michael Dummet, Jaakko Hintikka czy w Polsce Kazimierz Ajdukiewicz, Tomasz Albiński.

⁸⁷ Zob. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków, Universitas, 1991. Autorka nie tylko analizuje twórczość literacką (np. T. Parnickiego), opierając się na założeniach zainspirowanych teorią światów możliwych, ale wyczerpująco przedstawia stanowiska różnych badaczy literatury, sięgających po tę teorię. H. Święczkowska: *Warunki spójności tekstu w świetle semantyki możliwych światów*. W: *Tekst i zdanie*. Red. T. Dobrzyńska, E. Janus. Wrocław 1983; B. Bierwiaczonek: *Możliwe światy i presupozycja w fikcji literackiej*. W: *Znak, Tekst, Fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice 1987; J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999; S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996. Lista ta absolutnie nie wyczerpuje bibliografii na ten temat.

⁸⁸ Czy to fantastycznej, czy tej operującej ujawnioną możliwością, a więc tzw. metafikcją.

Łebkowska⁸⁹. Nawet w odniesieniu do jednego problemu, jakim jest np. fikcja literacka, nie wypracowano zwartej metody badania z zastosowaniem koncepcji „światów możliwych”, lecz jest raczej wiele odmiennych propozycji.

Najprostsza definicja „możliwego świata” powstała na gruncie logiki modalnej, określa go jako sposób, w jaki stan rzeczy mógłby zaistnieć, być, a zatem sposób, w jaki świat mógłby być, objawić się, zaistnieć⁹⁰. Potencjalny stan rzeczy wyrażony jest w zbiorze zdań logicznych, z których każde przybiera wartość prawdy lub fałszu w obrębie danego świata⁹¹. Ważne staje się także pojęcie świata realnego czy też aktualnego, odnoszącego się najczęściej do otaczającej nas rzeczywistości. Świat aktualny rozumiany jest jako jeden z możliwych światów. Należąc do ich zbioru, jest jedynym światem aktualnym, pozostałe są nieaktualne. Nieco inaczej ujmując tę kwestię Umberto Eco, pisząc że „każdy świat fikcyjny pasożytuje na świecie rzeczywistym, który dla świata fikcyjnego pełni funkcję tła”⁹². Tak czy inaczej, „światy możliwe” pozostają w pewnej relacji wobec świata realnego (w ujęciu Eco rzeczywistego).

Jedną z koncepcji adaptującą ustalenia logiki modalnej do szeroko rozumianej wiedzy o literaturze jest wspomniana już koncepcja Umberta Eco, zaprezentowana w książkach *Lector in fabula* oraz *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Na nią właśnie powołuje się Joanna Dembińska-Pawelec, analizując wiersze Barańczaka. Świat możliwy traktowany jest tu „jako strukturalna reprezentacja konkretnych aktualizacji semantycznych”⁹³. Ściśle wiąże się zatem z interpretacją odbiorcy czy za Ingardenem – konkretyzacją, zapewnianiem miejsc niedookreślonych⁹⁴. To odbiorca odgrywa istotną rolę w odkrywaniu świata możliwego, a w wyniku jego interpretacji (zgodnie z zasadą koła hermeneutycznego) dzieło i jego świat poszerza horyzont odbiorcy w rozumieniu samego siebie. „Interpretacja jest procesem, dzięki któremu odkrywając nowe sposoby bycia [...], podmiot zyskuje nową zdolność poznania siebie. Jeśli gdzieś jest projekt i projekcja, to jest to odniesienie

⁸⁹ J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 11. Autorka (za A. Łebkowską) zaznacza, że w pracach samych logików także występują znaczne rozbieżności w ujmowaniu wielu zagadnień.

⁹⁰ Por. R. Bradley, N. Swartz: *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford 1979, s. 62. Za: A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość...*, s. 43.

⁹¹ Zastosowanie pojęcia „możliwy świat” jest zarówno inspirujące, jak i wzbudza wątpliwości czy wręcz jest ryzykowne, jak pisze A. Łebkowska. Niepewność jest nawet udziałem badaczy filozofii, którzy to pojęcie wykorzystują. Wynika to przede wszystkim z metaforyczności interpretacji, jaką ono narzuca. Z jednej strony – na gruncie filozofii – może sugerować możliwość rozwiązania problemów metafizycznych, z drugiej – w rozumieniu potocznym – może kojarzyć się z domeną fantazji czy wytworów fantastyki naukowej. Jego zakres jest jednak znacznie szerszy.

⁹² U. Eco: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Tłum. J. Jarniewicz. Kraków, Znak, 2007, s. 114.

⁹³ U. Eco: *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994, s. 183.

⁹⁴ Por. R. Ingarden: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988.

działa, które jest projektem świata; w rezultacie czytelnik, przyjmując nowy sposób bycia od samego tekstu, zdobywa zwiększoną zdolność projektowania siebie”⁹⁵. Eco pytania dotyczące światów możliwych fikcji literackiej łączy z pytaniami odnoszącymi się do typów strategii względem odbiorcy modelowego⁹⁶. Świat możliwy w tej koncepcji zależny jest od świata realnego (rzeczywistego), stanowiącego bazę encyklopedii odbiorcy⁹⁷. Korzystając z niej, odbiorca tworzy możliwe odczytania tekstu, związane z miejscami niedookreślenia, z przemilczeniami i niedopowiedzeniami w tekście. Miejsca niedookreślenia mogą być na różne – możliwe właśnie – sposoby wypełniane przez odbiorcę. Dla Eco możliwy świat będzie „kulturowym konstruktem”⁹⁸ opisanym za pomocą encyklopedii, dzięki której wszystkie możliwe światy fikcji literackiej i jej interpretacji będą stanowić jedynie kombinacje zawartych w niej (kulturowo warunkowanych) danych. Wszystkie interpretacje zamieszczone również w tej książce będą zatem efektem odkrywania „światów możliwych” omawianej poezji w rozumieniu proponowanym przez Eco.

Nie jest to jednak jedyna propozycja badania poezji Strniśy. Świat poetycki zawarty w jego twórczości stanowi świat alternatywny, przeżywalny, „świat możliwy”. Jego istnienie objawia się niespodziewanie w chwili nagłego przecucia, stąd tak istotna kategoria epifanii. Stanowi poetycką odpowiedź na pytania dotyczące natury świata, człowieka oraz możliwości ich poznania. W świecie przedstawionym jego wierszy pojawiają się zatem „światy możliwe”, a efekt ich prezentowania poeta osiąga za pomocą różnych środków poetyckich. Autorka niniejszej pracy, zgodnie z propozycjami Thomasa Paveła i Marii Ryan, mówić będzie o „możliwych światach” czy nawet ich uniwersach skonstruowanych w obrębie fikcji literackiej⁹⁹. Nie traktuje ich jednak jako światów sprzecznych z konwencją realistyczną¹⁰⁰ czy w ogóle budowanych zgodnie z jakąkolwiek względem niej relacją, choć z całą pewnością poezja Strniśy obfituje w obrazy podporządkowane konwencji fantastycznej. Nie będzie tu chodzić o przeniesienie pojęć logiki modalnej i uchwycenie specyfiki fikcji za pomocą koncepcji „możliwych światów” (do czego w dużej mierze dążył Paveł). Podobnie jak Ruth Ronen czy Anna Łebkowska, autorka tej książki odrzuca traktowanie fikcji literackiej jako, co prawda odmiennego od pozostałych,

⁹⁵ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989, s. 267.

⁹⁶ Por. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość...*, s. 66.

⁹⁷ „Świat możliwy nakłada się w znacznej mierze na świat »realny« z encyklopedii czytelnika”. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 192.

⁹⁸ U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 190–193.

⁹⁹ Por. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość...*, s. 81.

¹⁰⁰ Zgodnie z koncepcją Lubomira Doležela, każdy tekst odchodzący od konwencji realistycznej kreuje możliwy, alternatywny świat. Takie jednak traktowanie „możliwych światów” powoduje, że stają się one pojęciem mało instruktywnym, służącym wyłącznie odtworzeniu dobrze znanych w teorii literatury podziałów (np. ustalenia R. Ingardena). Por. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość...*, s. 114.

niemniej jednak „możliwego świata”¹⁰¹. Fikcja ujmowana jest tu jako twór autonomiczny, zdradzający czasem jedynie podobieństwo do świata realnego, zbudowany na własnych zasadach logiki i semantyki.

Gregor Strniša wielokrotnie w swojej poezji przedstawia wielość funkcjonujących obok siebie światów (również zawartych jedno w drugim) bądź możliwość istnienia świata jedynie przeczuwanego, trudno dostępnego¹⁰² z perspektywy ludzkiego doświadczenia. Poeta światy te ukazuje niejednokrotnie z perspektywy ich bohaterów, częstym zabiegiem staje się bezpośredni zwrot podmiotu lirycznego do bohatera wiersza (*Vrba, Samorog, Blaznost, Lutka*). Przedstawieniu wielości światów i relacji między nimi służy także liryka narracji. Warto zaprezentować najczęściej stosowane przez poetę środki artystyczne, choć na dogłębną analizę nie będzie tu miejsca. Jednym ze sposobów, w jaki poeta osiąga efekt prezentacji świata jako jednego z możliwych, jest na przykład użycie trybu przypuszczającego, a więc zastosowanie „lirycznych narracji hipotetycznych”¹⁰³. Przykładem może być cykl *Noetova barka* z tomiku *Želod*. Już sam cel poszukiwań bohaterów nie jest dookreślony. Może to być zaginiona arka lub też pełna obfitości i harmonii kraina. Tryb przypuszczający użyty jest zarówno w pierwszej, jak i ostatniej zwrotce. Potęguje możliwość innego przebiegu wydarzeń, a więc innego „możliwego świata”:

Prav laško bi mimo šli,
lahko je ne bi videli. [...]

Prawdopodobnie mogliśmy ją minąć,
może byśmy jej nie dostrzegli. [...]

Ko bi kdaj odšli od tod,
samo, da se vrnemo nekoč,
bi je laško ne videli,
prav laško bi mimo šli¹⁰⁴.

Gdybyśmy kiedyś stąd odeszli,
tylko żebyśmy kiedyś wrócili,
moglibyśmy jej nie dostrzec,
prawdopodobnie mogliśmy ją minąć.

Poeta stosując tryb warunkowy zwraca uwagę na zjawiska potencjalne, możliwe, ale nie urzeczywistnione. Podobną funkcję spełnia w utworach Strnišy czas przyszły albo kombinacja czasu przyszłego i przeszłego:

¹⁰¹ Por. ibidem, s. 72–73. Obie badaczki, analizując prozę, zwracają uwagę, że samowystarczalność świata fikcji sprowadza się głównie do specyficznych zasad jej organizacji, obejmujących wszystkie po kolei elementy fikcyjnego świata. Łebkowska podkreśla także, że wśród literaturoznawców wyraźnie ujawnia się tendencja do „upatrywania korzyści płynących z teorii możliwych światów nie tyle dla analizy fikcji jako takiej, ile, w nieco większym stopniu niż dotychczas, dla badania narracji”. Chodzi o narrację, w której intencją nadawcy jest, aby świat przez niego przedstawiony traktować jako możliwość, o narrację świadomie kreującą *possibilia*, a więc ujawniającą mechanizmy tworzenia fikcji, o rozbudowanej warstwie metatekstowej.

¹⁰² To również pojęcie stosowane w logice modalnej na określenie relacji między „możliwymi światami”.

¹⁰³ Termin użyty przez Stanisława Balbusa, wykorzystującego koncepcję „światów możliwych” w analizie poezji Wisławy Szymborskiej. Por. S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 135.

¹⁰⁴ G. Strniša: *Noetova barka*. In: *Želod...*, s. 47–51.

Stopinje, ki bodo prišle
kdaj na samo dno morja,
ne bodo nikdar zvedele,
kod gre pot od tod nazaj¹⁰⁵.

Kroki, które przyjdą
kiedyś na samo dno morza,
nigdy się nie dowiedzą,
dokąd prowadzi stąd droga powrotna.

Wskazując na odległą w czasie perspektywę i na niewiadomą z nią związaną, podmiot zwraca uwagę na pewien „świat możliwy”, zagadkowy i nieprzystępny. W zacytowanym fragmencie wiąże się to z ukrytą afirmacją świata aktualnego, ale w wielu innych przypadkach również ten nieznany i tajemniczy wymiar świata staje się wartością.

Kolejnym sposobem wprowadzającym potencjalność jest zanegowanie wprost lub podważenie istnienia prezentowanego świata. Najczęstszym sposobem jest tu użycie konstrukcji antytetycznej: „[...] ki ga ni. – [...], którego nie ma”, powracającej niczym refren w wielu utworach poety. Zakwestionowanie faktyczności ontologicznej rzeczywistości opisywanej w wierszu budzi pytania, sugeruje istnienie rzeczywistości w niebycie lub też istnienia wielu wariantów danego świata. Logiczna sprzeczność wydobywa paradoks opisywanego świata:

Bilo je v mestu, ki ga ni,
v deželi, ki je bila¹⁰⁶.

Zdarzyło się w mieście, którego nie ma,
w krainie, która była.

Mož preživlja svoje dni
v sivi hiši, ki je ni¹⁰⁷.

Mężczyzna spędza swoje dni
w siwym domu, którego nie ma.

Pleše na žogi, ki je ni
nevidna žoga se vrtil¹⁰⁸.

Tańczy na piłce, której nie ma
niewidoczna piłka wiruje

V tem mestu pomot pa je bil
mož, ki ga ni bilo¹⁰⁹.

A w tym mieście pomyłek żył
mężczyzna, którego nie było.

Świat przedstawiony ulega zaprzeczeniu, a więc mamy do czynienia niejako z „możliwym światem”, powstającym z „nieistnienia”. Te dwa wymiary ontologiczne zaczynają się przenikać. Prezentowane światy zostały usytuowane na granicy możliwości i niemożliwości. Takiemu zawieszeniu między pewnością a prawdopodobieństwem służą także pytania retoryczne, zwłaszcza te podważające ontologiczną podstawę opisywanych zjawisk:

Je tu konec teh poti?
Se ne topi zid pred očmi?¹¹⁰

Czy to koniec tych dróg?
A mur przed oczami czy się topi?

¹⁰⁵ G. Strniša: *II Dialektike. Kraken*. In: *Oko...*, s. 221.

¹⁰⁶ G. Strniša: *Čelade*. In: *Zvezde...*, s. 49.

¹⁰⁷ G. Strniša: *II del. Hiša*. In: *Mirabilia*. Koper, Lipa, 1973.

¹⁰⁸ G. Strniša: *Žoga I*. In: *Oko...*, s. 91.

¹⁰⁹ G. Strniša: *Točajka I*. In: *Vesolje...*, s. 52.

¹¹⁰ G. Strniša: *Deček*. In: *Oko...*, s. 99.

Kaj tako strmo srepiš?
Je tam lina v davni svet?¹¹¹

Co tak tępo patrzysz?
Czy jest tam okno na dawny świat?

Kje smo mi, ko smo bili,
kje bomo, ko nas nič več ni?¹¹²

Gdzie jesteśmy, gdy byliśmy,
gdzie będziemy, gdy nas już nie ma?

Pytania retoryczne stanowią zatem kolejny środek stylistyczny wskazujący na „światy możliwe” w poezji autora *Mozaik*. W ostatnim przytoczonym fragmencie służy temu również użycie czasów: teraźniejszego, przeszłego i przyszłego. Prócz stosowanych środków, bardzo istotne jest też częste w tej poezji przesunięcie perspektywy, czyli opisywanie świata realnego z perspektywy świata nieznanego, tajemniczego, bądź też wskazywanie na obecność pewnej ukrytej rzeczywistości („nadrzeczywistości”). Zmiana perspektywy także prowadzi do ukazania „świata możliwego”, co potwierdzają liczne w tej książce interpretacje wierszy. Celem było zarówno przybliżenie teoretycznych podstaw teorii „światów możliwych”, jak i ukazanie różnorodnych technik artystycznych, służących w poezji Strnišy podkreślanu potencjalności, a więc wskazujących na istnienie w jej obrębie owych światów. Taka perspektywa tłumaczy nieco wyliczeniowy charakter przytaczanych fragmentów. Dalszą część książki stanowi szczegółowa prezentacja kreowanych w tej poezji światów, przy czym ze względu na konieczność ścisłości terminologicznej w przypadku tej koncepcji będzie mowa raczej o wielu wymiarach świata, a nie „światach możliwych”.

Rozumiejąc koncepcję „światów możliwych” szerzej, nie ograniczając ich zaistnienia tylko do konkretnych środków językowych, a ujmując całość świata fikcyjnego, kreowanego w poezji Strnišy jako „świata możliwego”, należy uznać, że ma on właśnie wiele wymiarów bądź też każdy z tych wymiarów potraktować jako osobny świat możliwy. Będzie nim zatem zarówno świat wesołka (cykl *Na drugi strani*) czy domokrażcy (tomik *Jajce*), jak i innych bohaterów tej poezji; świat wyobraźni i snu. Dla niektórych z nich tzw. światem realnym, a więc tym, z którym pozostają w ścisłej zależności, będzie mit lub inne dzieło (literackie bądź malarskie). Bogactwo i różnorodność tych światów stanowi o wielkości poezji Strnišy, jak również o pewnej tajemnicy w niej zawartej.

¹¹¹ G. Strniša: *Mačke*. In: *Oko...*, s. 203.

¹¹² G. Strniša: *Stvari*. In: *Oko...*, s. 215.

Przestrzeń i transwersja

Kategoria przestrzeni – ustalenia teoretyczne

Problematyka dotycząca przestrzeni w literaturze jest bardzo szeroka i może być ujmowana z różnej perspektywy – jako jedna z organizacji planu kompozycyjno-tematycznego dzieła; w kontekście kulturowych wzorców doświadczania przestrzeni w mitologii, religii, ideologiach społecznych; na podstawie archetypicznych obrazów przestrzeni (Pion, Poziom, Centrum, Droga, Podziemia, Labirynt); z perspektywy poetyki historycznej, za pomocą analizy wyobrażeń przestrzennych występujących w systemie języka i wykorzystywanych w literaturze; jak również z perspektywy filozoficznej, ujmując przestrzeń w dziele jako odwzorowanie lub zdeformowanie przestrzeni fizycznej; czy wreszcie z perspektywy samego dzieła pojmowanego jako *sui generi* przestrzeń¹.

W rozważaniach dotyczących przestrzeni kształtowanej w poezji Gregora Strnišy i jej granic należy zwrócić uwagę na pewne uniwersalia charakteryzujące elementy przestrzenne widoczne w tej twórczości i odnoszące się również do psychiki człowieka: opozycja góra – dół, wewnątrz – zewnątrz, przed – za; na toposy miejsc i ich związek z archetypicznymi czy też mitologicznymi przedstawieniami przestrzeni oraz na konstruowane przez poetę światy i zależności między nimi prowadzące do swoistej ich syntezy. Dlatego też nie można pominąć dialogu z nadrealistyczną koncepcją nadrzeczywistości².

Samą kategorię przestrzeni można rozumieć na wiele sposobów. W myśli humanistycznej występuje wiele definicji przestrzeni. Jest ona różnorodnie

¹ Por. J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozważania i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 11–14.

² O bliskości światopoglądowej poety z nadrealizmem była również mowa w rozdziale pierwszym niniejszej książki, w podrozdziale zatytułowanym *Światopoglądowa bliskość z nadrealizmem*.

ujmowana w refleksji filozoficznej, inaczej rozumieją ją sami twórcy literatury w poszczególnych epokach, kierunkach, inaczej konstruowana jest w poezji, prozie i dramacie, inaczej w teatrze i innych sztukach. Najogólniej przestrzeń rozumiana jest jako realna rozciągłość, biorąc jednak pod uwagę ścisłą zależność między samą przestrzenią a występującymi w niej postaciami³, takie ujęcie nie jest wystarczające. Sens pojmowania przestrzeni właściwy matematyce wyraźnie je uściśla. Określana jest ona bowiem jako zbiór elementów, dla którego ustanowiony został dowolny warunek. Warunek oznacza wprowadzenie określonego systemu zależności między elementami, dzięki czemu zbiór przekształca się w układ, w którym zachodzą podobne relacje przestrzenne. Przestrzeń artystyczna jest zatem modelem świata wyrażonym w języku wyobrażeń przestrzennych konkretnego twórcy⁴. Jednakże język ten w dużym stopniu warunkują epoka i środowisko, tym samym jest o wiele mniej indywidualny niż to, co artysta w nim przekazuje, a więc niż tworzony przez niego model świata.

W odniesieniu do samego dzieła literackiego można mówić na przykład o swoistej przestrzeni symbolicznej. W jej centrum znajduje się sam twórca, będąc jej kreatorem i prawodawcą⁵. Innymi słowy, jest to – za Michałem Głowińskim – przestrzeń ogarniana, narzucająca pewien porządek myślowy, sens porządkujący, nadawany przez artystę stosującego jedynie jedno narzędzie, jakim jest słowo⁶. Symboliczne porządkowanie przestrzeni dokonuje się zatem już w sferze języka. Poezja ogarniając przestrzeń myślą, dokonuje swoistego jej uporządkowania.

Przestrzeń artystyczna może być konstruowana jako punktowa, linearna ukie-
runkowana horyzontalnie lub wertykalnie może być płaska lub trójwymiarowa. W tekstach literackich przestrzeń artystyczna może przybierać postać subiektywnej metaforycznej przestrzeni wewnętrznej przeżyć bohatera bądź też pewnych rzeczywistych (w sensie rzeczywistości artystycznej tekstu) zarysów przestrzennych kreowanego *universum*, zachowujących niezmienną względem postaci przemieszczającej się w jego obrębie⁷.

Koncepcja przestrzeni mitycznej Ernsta Cassirera wydaje się przydatna w interpretacji poezji Gregora Strnišy. Przestrzeń należy – według Cassirera – nieustannie odnosić do sfery sensu i wartości. Wszelkie miejsca określone są

³ Por. J. Łotman: *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Red. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa, PIW, 1975, s. 259. Autor dostrzega, że koncepcja związku przestrzeni z postacią w niej funkcjonującą pojawiała się w nauce w postaci tezy, wywodzącej się z oświecenia, o zależności człowieka od środowiska. Podkreśla jednak, że to tylko jedna z interpretacji bardziej ogólnej tezy głoszącej zależność człowieka od przestrzeni.

⁴ Ibidem, s. 215.

⁵ Por. M. Porębski: *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura...*, s. 27.

⁶ Por. M. Głowiński: *Przestrzenne tematy i wariacje*. W: *Przestrzeń i literatura...*, s. 79. Przestrzeni ogarnianej autor przeciwstawia przestrzeń ogarniającą, w której człowiek się porusza i która nad nim panuje.

⁷ Por. Z. Minc: *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*. W: *Semiotyka kultury...*, s. 267.

jakościowo, a istota każdego znajdującego się w niej przedmiotu związana jest bezpośrednio z jego położeniem przestrzennym. W przestrzeni mitycznej ważny jest również podział na obszar świecki i sakralny, a więc opozycja *sacrum* – *profanum*, szczególnie istotna w dramatach Strniśy. W takim ujęciu przestrzeń przestaje być jedynie obszarem, w którym znajdują się pewne przedmioty, a zaczyna pełnić funkcję aktywnego współpartnera w ich kształtowaniu i pojmowaniu, a także w rozumieniu całego świata przedstawionego.

Nowy sposób pojmowania przestrzeni (zewnątrznej wobec człowieka i wewnętrznej przestrzeni jego psychiki, przestrzeni zewnętrznej wobec sztuki oraz przestrzeni samego dzieła) był niewątpliwie jednym z najważniejszych czynników, jakie wpłynęły na zrewolucjonizowanie sztuki na początku XX w. „Koroźja przestrzeni ujawniła się w momencie, kiedy moderniści starali się wszystkimi siłami doprowadzić sztukę do stanu »witrażu« składającego się z mniejszych lub większych kawałków. Ale zarazem bronili się jeszcze, starając się zakryć destrukcję za pomocą elewacji symbolicznej”⁸. Okazało się jednak, że niczego już nie można zrozumieć ani opisać jako całości. Kubizm zaprezentował nową przestrzeń konstruowaną na podstawie różnych, występujących jednocześnie perspektyw oglądu przedmiotu, wydarzenia⁹.

Poszczególne awangardowe kierunki w różny sposób próbowały reagować na przemianę tradycyjnej wizji przestrzeni. Futuryzm stwarzał przestrzeń jako złudzenie błyskawicznie następujących po sobie faz ruchu. Dadaizm ukazywał przestrzeń jako fragmentaryczną, pokawałkowaną; podobnie nadrealizm, dołączając przestrzeń jako efekt wizji i marzeń sennych. Wszystkie obrazy przestrzeni łączy przekonanie, że jedynie nowy język będzie zdolny wypowiadać się o nowej rzeczywistości i nowej, niejednoznacznej i rozbitej przestrzeni. Jednocześnie jednak prezentowane na początku wieku tendencje w psychologii dążyły do tłumaczenia rzeczywistości realnej, a także rzeczywistości sztuki jako całości widzianej przez pryzmat jednostkowej osobowości. Artysta, który do tej pory tworzył niejako w przestrzeni względem niego zewnętrznej, nie znajduje już w niej oparcia i dostrzega jej niejednoznaczność, zaczyna kreować przestrzeń wewnętrzną, co pozwala ukazać wielowątkowość i pełnię życia. W pierwszej połowie XX w. dokonał się zatem przełom w pojmowaniu i konstruowaniu przestrzeni w sztuce. Charakteryzuje go uwewnętrznienie bądź psychologizacja przestrzeni oraz jej wielopłaszczyznowość i wieloaspektowość.

W poezji Strniśy sytuację pośrednią między konstrukcją przestrzeni rozpadającej się na liczne mozaikowe fragmenty a całością postrzeganą i uwewnętrznioną przez podmiot przedstawia wiersz *Mozaiki* z pierwszego tomiku o tym samym tytule¹⁰. Poszczególne obrazy mozaik, należące do zewnętrznej przestrzeni koś-

⁸ Por. M. Baranowska: *Surrealne wyobraźnia i poezja*. Warszawa, Czytelnik, 1984, s. 27.

⁹ Por. M. Porębski: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa, PWN, 1966. Autor kubizm rozumie jako kierunek, który odegrał decydującą rolę w przemianie obrazu świata.

¹⁰ Tytuł ten dodatkowo sugeruje możliwość traktowania wszystkich obrazów-wierszy w nim zawartych jako poszczególnych fragmentów mozaik, lecz stanowiących całość w pryzmacie jednostkowej świadomości postrzegającej.

ciola, porównane są tu ze wspomnieniami wplecionymi w wewnętrzną przestrzeń przeżyć człowieka:

Stari, zlati mozaiki
v mrak cerkva stoje zazrti,
kot oddaljeni spomini,
v tkani v sence naših prsi¹¹.

Stare, złote mozaiki
w mroku kościoła stają zapatrzone,
jak oddalone wspomnienia,
wplecione w cienie naszych piersi.

Ponieważ zarówno w mozaikach, jak i we wspomnieniach zatrzymana jest pewna czasoprzestrzeń, są one również swego rodzaju nośnikiem wieczności. Trwają, lecz to trwanie zależne jest od zaangażowania podmiotu w przeżycie estetyczne (oglądanie mozaik) bądź od ponownego odświeżania wspomnień. Zastosowana personifikacja podkreśla możliwość traktowania przestrzeni poetyckiej w kategoriach ludzkiej psychiki. Mimo wrażenia statycznego trwania, prezentowany obraz wydaje się ruchomy. Przedstawiane w mozaikach święte chodzą po chłodnych ogniach, odbłyśki światła ślizgają się po ścianach. W pozornie statyczny obraz wpisany jest zatem element ruchu. To ruch czasu, *ciche szeleszczenie czasu*; przynosi zmianę – na przykład gaśnięcie lampy i zapadanie ciemności, w której jedynie oczy pozostają widoczne:

Le oči še zro iz mraka,
temne, zlate in velike.

Tylko oczy jeszcze patrzą z mroku,
ciemne, złote i wielkie.

Pozostaje zatem jedynie pewna świadomość postrzegająca. Wiersz ten prezentuje więc swoisty proces uwewnętrznienia przestrzeni przez podmiot. Obrazuje niejako przemianę w pojmowaniu przestrzeni, jaka wraz z awangardą dokonała się w pierwszej połowie XX w.

Poetyckie zorganizowanie przestrzeni

W poezji Gregora Strnišy przestrzenny model świata staje się elementem organizującym; wokół niego tworzone są jego nieprzestrzenne charakterystyki¹². W twórczości tej powstający na podstawie struktur przestrzennych model urządhzenia świata zorientowany jest zatem wertykalnie bądź horyzontalnie. Strukturę przestrzenną tych wierszy organizuje również opozycja zamknięcie – otwarcie czy raczej wewnątrz – zewnątrz. W tym przypadku najważniejszą cechą topograficzną

¹¹ G. Strniša: *Mozaiki*. In: *Mozaiki*. Koper, Lipa, 1959, s. 15.

¹² Por. J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa, PIW, 1984, s. 315.

przestrzeni może stać się środek, wokół którego zorganizowana jest przestrzeń, lub jej delimitacja – granica. Wyznaczenie granicy okazuje się w poezji Strniśy często mało oczywiste i niejednoznaczne. Przestrzeń bowiem w jego poezji ma cechy przestrzeni konstruowanej przez nadrealistów. Przedstawiona tu rzeczywistość rządzi się raczej prawami przypisanymi marzeniom sennym niż zasadami realnej rzeczywistości. Następuje w niej wymiana między tym, co materialne, a tym, co mentalne; zachodzi interferencja poszczególnych obrazów, a wszelkie tradycyjne antynomie tracą często swój pierwotny sens.

Niewątpliwie przestrzeń w poezji Strniśy konstruowana jest również na podstawie wielości perspektyw, co ukazuje jej wielopłaszczyznowość. Ma ona jednak cechy zróżnicowanej wewnętrznie, choć stanowiącej swoistą jedność, przestrzeni, nawiązującej do koncepcji rzeczywistości absolutnej – nadrzeczywistości. Konfrontując twórczość Strniśy z elementami światopoglądu typowymi dla nadrealizmu, należy powtórzyć, że nie chodzi tu o nadrealizm jako metodę artystyczną, ale raczej jako sposób podejścia do rzeczywistości. Poezja Strniśy nie przypomina przecież automatycznego pisarstwa nadrealistów. Brak jest w niej wielosłowa, rozlewności czy – na poziomie motywów – tak charakterystycznej dla surrealistów erotyki. Podobieństwo wynika przede wszystkim ze sposobu traktowania rzeczywistości jako syntezy wielu przenikających się nawzajem światów, z niekontrolowanej wyobraźni oraz z przekonania, że wewnętrzne *światy* człowieka (np. świat snu) są równie ważne i prawdziwe, jak świat realnej fizyczności, tym samym granice między nimi niejednokrotnie ulegają zatarciu.

Taka koncepcja relacji świat – człowiek oraz relacji między różnymi przejawami działania człowieka koresponduje także z koncepcją transwersalności Wolfganga Welscha. Strniśa wskazuje bowiem na istotną dla człowieka i dla kreowanej przez niego przestrzeni rolę „przejść” oraz na możliwość ujawnienia jedności w wielości¹³. Bliski jest jej również brak ambicji do strukturalizowania czy hierarchizowania kreowanego świata, charakterystyczny dla rozumu transwersalnego, oraz otwartość na współistnienie przeciwieństw¹⁴. Przekraczanie granic przestrzennych i jednostkowych w poezji Strniśy wskazuje na wartość otwartości na Innego i to, co inne, a także na siłę kreatywności.

W konstruowanej w poezji Strniśy przestrzeni można przeprowadzić porządkujący podział, zgodnie z którym stwarzane *universum* (czy *mikrouniversum*) wiązać należy z opozycją wewnątrz – zewnątrz, a przedstawiana przestrzeń jest zamknięta i w bezpośredniej relacji z przestrzenią istniejącą poza jej granicami (*Na drugi strani, Umetnik*). Drugi typ to przestrzeń zorganizowana wzdłuż osi

¹³ To cechy rozumu transwersalnego w koncepcji Wolfganga Welscha. Por. W. Welsch: *Racjonalność i rozum dzisiaj. O sytuacji obecnej: dwie wersje pożegnania z rozumem*. W: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998, s. 21, 27–28.

¹⁴ W odniesieniu do koncepcji rozumu transwersalnego por. R. Kubicki: *O skoku do Królestwa Rozumu Transwersalnego*. W: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego...*, 165.

horyzontalnej, związana między innymi z tematem drogi pojmowanej zarówno w sensie dosłownym (*Inferno*), jak i przenośnym jako „droga życia” (*Tu je bil tiger, Odisej*). Przestrzeń horyzontalna to również przestrzeń miasta w tomiku *Jajce*. Trzecim typem przestrzeni jest przestrzeń zorganizowana zgodnie z osią wertykalną, pozostającą w związku z opozycją góra – dół (*Želod*).

Konkretyzującą się w twórczości Strnišy przestrzeń stanowić może kosmiczne *universum*. Jednym z przykładów jest wspominany już podwójny cykl *Na drugi strani*. Przedstawione ciało bohatera – *wesołka*, mieszkającego po drugiej stronie lustra, stanowi cały wszechświat, zawierający w sobie nieskończenie wiele tożsamyh światów, a jednocześnie mieszczący się w jednym z nich i we wszystkich naraz. Stworzony został w ten sposób obraz nakładających się na siebie lustrzanych odbić – przestrzenna wizja wszechświata. Jest ona budowana na podstawie koła, a raczej rozchodzących się koncentrycznie kręgów, których centrum stanowi sam bohater. Przy czym biorąc pod uwagę wielość tożsamyh odbić, można założyć wielość centrów. Ujawnia się tu również dwuznaczna rola lustra. Z jednej strony lustro umożliwia potwierdzenie własnej egzystencji, a z drugiej – stwarza schizofreniczne podwojenie postaci, rozbijające poczucie tożsamości i indywidualności. Obraz ciała, będącego całością wszechświata, jest z jednej strony wywozującym się z romantyzmu (Schelling, Fichte) przekonania o jedni człowieka i kosmosu, a z drugiej strony stanowi przejaw solipsyzmu. Zgodnie z tym poglądem filozoficznym, „istnieje tylko jednostkowy podmiot poznający, cała zaś rzeczywistość jest jedynie kompleksem jego wrażeń”¹⁵.

Ponadto przestrzeń pojmowana jest tu jako struktura ludzkiej egzystencji, mająca charakter „światowy” również w sensie ontologicznym (choć jest też formą zmysłowości). Strniša, podobnie jak Heidegger w *Byciu i czasie*, ukazuje człowieka (w znaczeniu *Dasein*) nie tyle funkcjonującego w świecie, ile stanowiącego świat. Istnieniu ludzkiemu zostają przypisane w ten sposób istotne rysy samego świata¹⁶. Strniša świat wyposaża w cechy człowieka. W cyklu tym, podobnie jak w utworach nadrealistów, anatomia człowieka potraktowana została jako schematyczny zbiór elementów¹⁷. W prezentowanym obrazie przestrzeni zniesiony zostaje tradycyjny sens wyrażany za pomocą opozycji wewnątrz – zewnątrz, kategoria świata zewnętrznego i wewnętrznego przestają się bowiem wyodrębniać, a więc nie znajdują nawet uzasadnienia. Poznawanie przestrzeni, odsłanianie coraz to szerszej jej perspektywy, jest w dwucyklu *Na drugi strani* aktem transcendencji, wychodzenia bądź też wyglądania, gdyż bohater – *wesołek* patrzy na świat drugiego *wesołka* przez okna, będące oczami innego *wesołka*, w którym (niczym w domu) przebywa.

¹⁵ Słownik wyrazów obcych. Red. H. Sukiłdź. Warszawa, PWN, 1980, s. 691.

¹⁶ Por. I. Lorenc: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa, Scholar, 2001, s. 72.

¹⁷ W poezji Strnišy również poszczególne części ciała mogą nabierać samodzielności i spełniać określoną funkcję w kreowanym obrazie świata (tomik *Oko*), mogą stanowić także element krajobrazu (w tomiku *Jajce* pagórek przedstawiany jest jako głowa).

Bohater wygląda więc poza swój własny świat, aby dostrzec i spotkać to, co istnieje na zewnątrz. Strniśa sugeruje w ten sposób, że „otwartość człowieka na świat jest jednocześnie wdzieraniem się świata w człowieka, zwróconego ku *universum* i wykraczającego poza ograniczony horyzont określania go jako subiektywności”¹⁸. Jednocześnie cały świat zewnętrzny istnieje wewnątrz niego i jest jego udziałem. Stworzona wizja przywołuje modernistyczną tendencję do traktowania dwóch światów – „zewnętrznego”, utożsamianego z percepcją, i „wewnętrznego”, związanego z imaginacją, jako różnych modalności doświadczenia. Terminy „zewnętrzny” i „wewnętrzny” mogą być w stosunku do nich stosowane wymiennie¹⁹.

Przestrzeń wyobraźni jako wewnętrzną, lecz przekraczającą swe granice, a tym samym stającą się przedmiotem percepcji prezentuje wiersz *Umetnik*. Produkt kreacji twórczej bohatera wyrasta przed nim w postaci drzewa. Dostrzec można analogię między artystą przedstawionym w wierszu Strniśy a rozumieniem postawy malarza w refleksji Merleau-Ponty’ego. W obu przypadkach artyści pełnią funkcję „zwrótnika sensu” ze względu na udzielanie światu swego ciała (ręki, umysłu), dzięki czemu wypowiada się byt, a ponadto pełnią oni funkcję podmiotu przekształcającego świat w obraz. Artysta sytuuje się zatem w centrum doświadczenia, poza podziałami na podmiot i przedmiot, choć implikuje ono taki podział²⁰. Przytoczone artystyczne widzenie znosi natomiast tradycyjny podział na to, co fikcyjne i rzeczywiste. W ten sposób również podważona została wyższość widzenia rzeczywistości realnej nad rzeczywistością imaginacyjną. Te dwie przestrzenie stają się jednym obszarem.

Wizja taka po raz kolejny przywołuje nadrealistyczne rozumienie przestrzeni. Według Bretona, przestrzeń i przedmioty wyobraźni nie odróżniają się od przedmiotów i przestrzeni rzeczywistych. Sztuka w tym ujęciu ma więc przełamywać bariery oddzielające rzeczy już widziane od możliwych do zobaczenia, oraz te będące przedmiotem powszechnego doświadczenia od możliwych do doznania²¹. Podobnie wiersz Strniśy jest efektem wiary w możliwość istnienia przestrzeni, w której kreacja i percepcja przestają być przeciwstawne, a podmiot i przedmiot stają się tożsame. Do utworu Strniśy nie można odnieść jednak założenia wizji przestrzeni nadrealistycznej, głoszącego, że wszystko jest nieograniczoną przestrzenią, zawierającą strumień materii przybierający rozmaite, przypadkowe kształty. Moc kreacyjna bohatera wiersza tworzy bowiem przestrzeń o konkretnym kształcie drzewa i jedynie miecz w nie uderzający mógłby sugerować możliwość przemiany na przykład w rzeźbę, ale byłaby to wówczas przemiana nieprzypadkowa, poprzedzona wizją artysty:

¹⁸ I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 72.

¹⁹ Por. T. Sławek: *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984, s. 194.

²⁰ Por. I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 154.

²¹ Por. *Surrealizm: teoria i praktyka literacka – antologia*. Wyb. A. Ważyk. Warszawa, Czytelnik, 1973, s. 163.

V vejah drevesa visi meč
v njegovem vrhu mesec rdeč. [...]
V sobi je vedno bolj temno.
Meč tiho udarja ob drevo²².

W gałęziach drzewa wisi miecz
na jego szczycie czerwony księżyc. [...]
W pokoju jest coraz ciemniej.
Miecz cicho uderza w drzewo.

Rozróżnienie na przestrzeń wyobrażeniową i percypowaną nie jest jedynym przykładem przedstawienia opozycji wewnątrz – zewnątrz. W innym przypadku wewnątrz może być rozumiane jako głębszy pokład świadomości lub jako nieświadomość, będąca w związku z zewnątrz, czyli z innymi warstwami świadomości i z całą fizycznie zewnętrzną rzeczywistością. Takie rozumienie przestrzeni znowu ściśle wiąże się ze światopoglądem nadrealizmu i z wiarą w pośrednictwo transcendentalne między rzeczywistością zewnętrzną a świadomością i podświadomością, interferującymi dodatkowo między sobą²³. W wierszu *Ptičje strašilo* przestrzeń wewnętrzną w dosłownym rozumieniu stanowi na przykład dom zamieszkały przez dwóch, pozostających z sobą w specyficznej relacji braci, przestrzeń zewnętrzna natomiast to bliższa lub dalsza okolica wraz z postaciami ją reprezentującymi. W przestrzeni wewnętrznej odbywa się dramat sprzecznych dążeń braci, których utożsamić można z dwiema, nie zawsze do końca uświadomianymi, siłami obecnymi w ludzkiej psychice. Pierwsza to lęk przed drugim człowiekiem i bliższym z nim związkiem oraz przed światem i nieznanym. Druga oznacza potrzebę kontaktu oraz otwarcia się na innego człowieka i jego świat. W wierszu jeden z braci dąży do izolacji, wokół domu ustawia licznych strażników:

Najel jih je mój brat, ki v moji hiši
živi z menoj – on se boji ljudi²⁴.

Wynajął ich mój brat, który w moim
domu
ze mną mieszka – on się boi ludzi.

Drugi brat natomiast poszukuje możliwości kontaktu ze światem zewnętrznym, buduje tajemną ścieżkę, przy której, by zmylić brata i strażników, stawia stracha na wróble. Jednakże strach spełnia swą funkcję zbyt dobrze, gdyż dziewczyna zbliżając się po ścieżce, widząc go, ucieka. W ten sposób w niejawnej walce zwycięża siła lęku i zamknięcia się na szeroko pojmowany świat zewnętrzny, lęku tak dużego, że ogarnia on nawet to, co już oswojone:

Zdaj z bratom, ki se ga bojim, sama
živiva²⁵.

Teraz z bratem, którego się boję, sami
mieszkamy.

²² G. Strniša: *Umetnik*. In: *Mozaiki...*, s. 45.

²³ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985, s. 99.

²⁴ G. Strniša: *Ptičje strašilo*. In: *Mozaiki...*, s. 42.

²⁵ Ibidem, s. 43.

Przestrzeń wewnętrzna, mimo próby przełamania jej ograniczeń, pozostaje w tym przypadku w izolacji od przestrzeni zewnętrznej. W ten sposób Strniša przedstawia dramat człowieka, rezygnującego pod wpływem różnych uwarunkowań z kontaktów z innymi ludźmi i ze światem w ogóle. Pozostaje sam ze swoim lękiem i własnym wewnętrznym wrogiem – nieświadomą i niezrozumiałą siłą, działającą przeciwnie do jego świadomych zamierzeń, a więc również wzbudzającą lęk. Prezentowany obraz można rozumieć również jako występujące w twórczości nadrealistów zjawisko rozszczepienia osobowości. W tym wypadku polega ono na ukazaniu dwóch przeciwstawnych tendencji jako osobnych postaci²⁶. Ponadto potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem i lęk przed nim stanowi jeden z centralnych problemów filozofii egzystencjalistycznej, bliskiej całej generacji Gregora Strnišy.

Z podobnym zmaganiem się wewnętrznych sił psychiki, choć w tym przypadku jawnym, mamy do czynienia w cyklu *Borilnica*. Również w zamkniętej przestrzeni niewielkiej, ciemnej komnaty toczą się nieustające zmagania bohatera – raz z mistrzem walki w pojedynku na miecze, innym razem z tajemniczą postacią przybywającą z piwnicy, przed którą bohater usilnie pragnie się ukryć:

Zjutraj vstopi mojster borjenja [...]
 Vse do večera se z njim boriš. [...]
 Potem zaslišiš železna vrata.
 Veš, da je tisti iz kleti. [...]
 Išče te do jutra [...] ²⁷.

Rankiem przybywa mistrz walki [...]
 Aż do wieczora z nim walczysz. [...]
 Potem słyszysz żelazne drzwi.
 Wiesz, że to ten z piwnicy. [...]
 Szuka cię do rana [...].

Bohater zdaje się więźniem skazanym na wieczne odtwarzanie tej samej roli, na ciągle pozostawanie w obrębie jednej tożsamości i jej ograniczeń. W tym świetle jego zmagania niczym nie różnią się od zmagania Syzyfa, gdyż znosi on wciąż tę samą mękę, zdobywa się na ten sam wysiłek, choć skazany jest on na niepowodzenie. Podział zmagania na nocne i dzienne sugerować może również rozszczepienie postaci. Strniša łączy doświadczenia nadrealizmu ze światopoglądem Camusa, z wizją absurdałnego bohatera, zmagającego się z losem na wzór mitycznego Syzyfa. Tragizm w obu przypadkach wynika ze świadomości uwikłania w bezsensowną walkę z losem. Wyzwoleniem jest chwila zgody na nią, umożliwiającą jednocześnie poczucie sensu egzystencji.

²⁶ W twórczości Strnišy rozdwojenie takie jest częstym motywem zarówno w poezji, jak i w dramatach: biedny Lazar i bogaty Lazarus w *Žabach*; tytułowa postać w dramacie *Driada* – „toliko sem tudi ženska, pa četudi nisem ženska” – „w takim stopniu jestem także kobietą, chociaż nie jestem kobietą”; Margerita w *Samorogu* – „čista devica [...] ima hudiča rada” – „czysta dziewica [...], a diabła kocha”. Na temat rozszczepienia w twórczości nadrealistów por. H. Dubowik: *Rozszczepienie osobowości i zagęszczenie*. W: H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań–Bydgoszcz, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 1971, s. 39–44.

²⁷ G. Strniša: *Borilnica*. In: *Zvezde*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965, s. 19–20.

Podobnie jak w poprzednim wierszu, ukazaną przestrzeń wewnętrzną – komnatę i wydarzenia mające w niej miejsce – interpretować można w duchu freudowskim jako bezustanne zmaganie się człowieka z jego własnymi popędami, lękami, z wewnętrznym konfliktem różnorodnych sił w nim obecnych. Przestrzeń zewnętrzna w wierszu w pewnym sensie determinuje to, co dzieje się w komnacie. Wschód słońca sygnalizuje nadejście mistrza walki, a z zapadnięciem zmroku pojawia się postać z piwnicy. Okna wraz z zamykanymi i otwieranymi okiennicami oraz drzwi stanowią przejścia między obiema przestrzeniami; są swoistymi ich łącznikami. Zagadki ludzkiej psychiki znalazły odzwierciedlenie w przeświadczeniu, że piekło jest w nas. Słynne w tym kontekście powiedzenie „piekło to inni” przywołuje egzystencjalistyczną filozofię Sartre’a. Na problem ten jednak zwracali już uwagę romantycy. Strniśy bliższy jest raczej „tragiczny heroizm” Camusa, gdyż w walce z losem, z wewnętrznymi przeciwnościami upatrywał on możliwości przekraczania samego siebie, a więc w pewnym sensie znalezienia sensu życia.

Trójdzielny porządek świata Strniśy nawiązuje do psychoanalizy Freuda oraz refleksji Junga i struktury psychiki podzielonej na Ich (*ego*), Es (*id*) oraz Ueberich (*superego*)²⁸. Wszystkie trzy pozostają w ścisłych wzajemnych relacjach. *Ego* to świadomość jako psychiczna instancja kontrolująca wszystkie procesy; między innymi rządzi dostępem do sfery ruchowej, jak również kontroluje dostęp pobudzeń płynących ze świata zewnętrznego. *Ego* stanowi tę część *id*, która ulega zmianie pod bezpośrednim wpływem bodźców zewnętrznych. Reprezentuje to, co nazwać można rozumem i rozważą, w przeciwieństwie do *id*, obejmującego wszelkie namiętności. Potęgę *id* wyraża właściwy cel życiowy jednostki, jakim jest zaspokojenie własnych potrzeb, i kieruje się ono tzw. *popędami*. *Superego* natomiast to inaczej ideał *ego*, „nad-ja”, instancja pozostająca pod silnym wpływem wszelkich autorytetów. Odczytując cykl w duchu freudowskim, bohater i jego działania reprezentują warstwę *ego*, czyli świadomą warstwę psychiki, kierującą się zasadą realizmu. Przybywające za dnia i w nocy siły, z którymi bohater się zмага, utożsamić można z nieuświadomionymi siłami *id* – warstwy mieszczącej w sobie wszystkie dziedziczne i wrodzone popędy, mające również wpływ na kierunek ludzkiego działania. Głos organów, dochodzący z góry, melodię przypominającą wieczny szum morza i jego obraz, symbolizujący wieczność oraz podświadomość zbiorową wraz z zatopioną w niej prawdą i tęsknotą za jej odkryciem²⁹, interpretować można jako głos *superego*. Mieści on w sobie wszelkie żądze, normy i wartości o zabarwieniu społeczno-kulturowym, zrodzone w relacji z szeroko pojmowanym autorytetem³⁰.

²⁸ Por. S. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, PWN, 1994.

²⁹ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 232–233.

³⁰ Podobnej interpretacji utworu (niezależnie) dokonuje D. Pavlič: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor, Slavistično društvo, 2003, s. 142.

Umiriš se in o morju sanjaš,
medtem ko se melodija spušča skoz
mrak.

Veš, da ne bo nikoli končana
ker raste in pada, kot morja glas³¹.

Uspokajasz się i śnisz o morzu,
gdy melodia przenika w mrok.

Wiesz, że nigdy się nie skończy
bo unosi się i opada, jak głos morza.

W obu wierszach konfrontacja przestrzeni zewnętrznej z wewnętrzną to równocześnie konfrontacja świata jako fizycznej rzeczywistości, zbiorowości wraz z jej wartościami i dziedzictwem, a także pojedynczego człowieka z indywidualnym, stwarzanym przez siebie światem, w którym wciąż ma miejsce dynamiczne ścieranie się sił wewnętrznych. Z tego typu przestrzenią związany jest też określony typ bohatera – jest nim „bohater locusu nieruchomego »zamkniętego«”³². W jego przypadku najistotniejsza jest relacja między mikroświatem, jaki tworzy, a światem w ujęciu makro (np. *Na drugi strani*), między kreowaną rzeczywistością a jej odbiorem (np. *Umetnik*) czy też między różnymi warstwami jego psychiki (np. *Borilnica*).

Tematyka przestrzeni bezpośrednio związana jest z tematyką czasu. Niekrotnie kategorie te rozpatrywane są łącznie. Michaił Bachtin na przykład czas i przestrzeń traktuje jako jedno zjawisko, w którym następuje zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w konkretniej i sensownej całości. „Czas tu się kondensuje, zagęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły i historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie”³³. Rozważania te co prawda dotyczą utworów prozatorskich, niemniej jednak w poezji również obie te kategorie kształtują się w ścisłej zależności. W poezji Gregora Strnišy kategoria czasu jest równie istotna, rezygnuję jednak z dokładnego jej omawiania, wymagałaby bowiem równie obszernej analizy, a wykracza to poza zakres tematyczny niniejszego rozdziału. Warto jednak zasygnalizować, że w kontekście omawianej wcześniej opozycji wewnątrz – zewnątrz i jej przestrzennych realizacji bezpośrednio wiąże się ona z koncepcją czasu cyklicznego, wiecznie powracającego do punktu wyjścia. Taka konstrukcja czasoprzestrzeni przywołuje bowiem figurę koła bądź koncentrycznie rozchodzących się od punktu centralnego kręgów, symbolizujących wieczne trwanie³⁴. Powtarzanie wciąż tego samego obrazu, postaci

³¹ G. Strniša: *Borilnica...*, s. 18.

³² Por. J. Łotman: *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola...*, s. 276.

³³ M. Bachtin: *Czas i przestrzeń w powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 274.

³⁴ Rezygnuję z teologicznej wykładni takiego obrazowania, stwarzającej podstawę odniesienia do Georgesa Pouleta przy interpretacji obrazów koła, pojawiających się w twórczości pisarzy. W tekstach tych autor przywołuje przede wszystkim symbolikę koła jako wieczności boskiego trwania w aspekcie czasowym i przestrzennym. Wychodzi od określenia Boga, wywierającego znaczny wpływ zarówno na twórczość filozoficzną, jak i poetycką. Według niego, Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód – nigdzie. Dalsze rozważania na temat *metamorfóz koła* na przestrzeni wieków wiąże on bezpośrednio z koncepcją Boga oraz pojmowania boskiej przestrzeni i czasu, a także wskazuje na zmiany, jakie dokonały się w sposobie odczytywania sym-

(*Na drugi strani*), ciągle odgrywanie tego samego zdarzenia (*Borilnica*) powoduje wrażenie pomnożenia czasu, rozciągnięcie go do tak monstrualnych rozmiarów, że staje się on czasem zatrzymanym, wiecznym i niezmiennym, czasem cyklicznym – odwołującym do mitu wiecznego powrotu.

W twórczości Strnišy występuje także typowa dla obrazowania surrealistycznego przestrzeń marzeń sennych, będąca swoistą przestrzenią wewnętrzną. Obecny w niej czas to również czas zatrzymany, wewnętrzny, rządzący się własnymi prawami. Sen jest często pojawiającym się motywem w tej poezji, a ponadto przedstawiane obrazy, niebędące *sensu stricte* snami, przypominają wizje oniryczne z ich irracjonalnością, brakiem przyczynowości, zaburzeniem chronologii wydarzeń i antynomicznością. Należy jednak podkreślić, że sfera snu, której przypisuje się zazwyczaj charakter przeciwny wobec rzeczywistości, prócz tego, że jest tu uznawana za równorzędną wobec płaszczyzny realnej, dodatkowo może być traktowana jako potwierdzenie elementarnej wiary w istnienie realnego świata. „Świat musi być uznany za naprawdę istniejący. W przeciwnym razie ucieczka nie miałaby sensu”³⁵. Strniša wykorzystuje zatem „technikę snu”; nie opisuje wizji sennych, lecz przedstawia rzeczywistość na wzór i podobieństwo obrazowania występującego w snach. Oparty na takich założeniach oniryzm nie jest bezpośrednio związany z żadną grupą czy doktryną artystyczną³⁶. Obrazowość utworów Strnišy jest często wynikiem nawiązywania do poetyki snu; przypomina język tzw. myślenia archaicznego³⁷, obrazowy i zasadniczo różny od języka pojęciowego. W tym kontekście utwory Strnišy to niejednokrotnie obrazy senne „przetłumaczone” na słowa. Posługując się motywem marzeń sennych, autor poszukuje pozornie nonsensownych zestawień, co jest również wyrazem określonego poglądu na świat i sztukę, o czym świadczą wypowiedzi teoretyczne Strnišy – eseje z tomu *Relativnostna pesnitev*.

W wierszu *Speči deček*³⁸ – *Śpiący chłopczyk* przedstawiona rzeczywistość przypomina wizję oniryczną. Mamy tu do czynienia z obrazem nocy jako wilczycy rozpostartej między niebem a morskim dnem, karmiącej śpiącego chłopca snami. Dodatkowo pojawia się wewnętrzna przestrzeń snów jako pączkujących kwiatów. W wierszu tym obie przestrzenie występują równolegle. Z kolei w innym utworze

bolu koła i jego środka. Por. G. Poulet: *Pisarze i przestrzeń*. W: *Metamorfozy czasu*. Warszawa, PIW, 1977, s. 331–529.

³⁵ Por. I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 84.

³⁶ Termin „oniryzm” jako pojęcie szersze i bardziej elastyczne niż „nadrealizm” zaproponował J. Kwiatkowski. Konstrukcja przestrzeni w utworze jako marzenia sennego stanowi najpowszechniejszy rozpoznawalny odpowiednik struktur dzieł surrealistycznych. Nie jest ona jednak przypisana tylko i wyłącznie twórczości związanej z tym kierunkiem. Oniryzm, według J. Kwiatkowskiego, dotyczy zatem całościowej koncepcji literatury. Por. J. Kwiatkowski: *Poezje bez granic*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967; Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973.

³⁷ Por. T. Bilikiewicz: *Psychologia marzenia sennego*. Gdańsk, Księgarnia Gdańska, 1948, s. 19.

³⁸ G. Strniša: *Speči deček*. In: *Mozaiki...*, s. 21.

(*Večerna pravljica*³⁹ – *Baśń wieczorna*) przestrzeń snu wydaje się nadrzędna wobec realnej. Sen ukazany jest tu jako siła igrająca z bezwolnym, zależnym od niej człowiekiem. Ludzie zamknięci w prywatności własnych domów, pokoi, w iluzji własnych marzeń sennych zdają się nie mieć żadnej władzy nad własnym życiem; nie są świadomi sił przenikających w ich przestrzeń i nie mają nad nimi żadnej kontroli. Nieistotne jest prawdopodobieństwo ukazywanego świata, lecz problem wpływu, władzy i kontroli, jaką może mieć rzeczywistość snu nad człowiekiem. Przekonanie o takiej zależności znowu przywołuje światopogląd nadrealizmu i związaną z nim wiarę w interferencję jawy i snu oraz w fakt bezpośredniego oddziaływania marzeń sennych na świadomość człowieka i pośrednio na jego życie⁴⁰.

Odzwierciedlenie w świecie poetyckim mechanizmów rządzących snami widoczne jest w cyklu *Sanje leta*⁴¹ – *Sny roku*. Całość składa się z wielu obrazów sennych związanych z następującymi po sobie porami roku. Poszczególne motywy w nich zawarte nawiązują do siebie w sposób nieoczywisty lub zaskakujący. Zdarzenia pozbawione uzasadnienia przyczynowo-skutkowego pogrupowane są raczej przypadkowo, jak w przestrzeni sennej, a nie w realnej rzeczywistości. Pojawiające się postaci są bajkowe: ludzie-ptaki, ludzie-jelenie, czy mitologiczne – biały jednorożec stający nieruchomo nad nocnym miastem, nad pogrążonymi we śnie ludźmi. Cykl prezentuje zatem szkatułkową konstrukcję przestrzeni snu we śnie, podobnie jak światy istniejące w sobie.

Technikę snu stosuje Strniša również w podwójnym cyklu *Zelenata glava*⁴² – *Kapuściana głowa*. W pierwszej jego części nadrealistyczna wyobraźnia poety ukazuje postać wąsatej baby mieszkającej w uciekającej, kosmatej chacie. Baba hoduje olbrzymią głowę kapusty, która opowiada śmieszne bajki i historie:

Vsak dan, še v noč do pozne lune,
glava babi pripoveduje,
bajke, šale – smeji se starka.
Takrat je spet ko dekle mlada.

Codziennie, i jeszcze do późna w nocy,
głowa babie opowiada,
bajki, żarty – śmieje się staruszka.
Wtedy jest znów jak dziewczęc młoda.

Pierwszy cykl zatytułowany jest *Sanje babe*; w tym przypadku *sanje* tłumaczyć można jako *sny*, ale też jako *marzenia*⁴³, ponieważ hodowanie kapusty i słucha-

³⁹ G. Strniša: *Večerna pravljica*. In: *Mozaiki...*, s. 35.

⁴⁰ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 92–101.

⁴¹ G. Strniša: *Sanje leta*. In: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 17–20.

⁴² G. Strniša: *Zelenata glava*. In: *Oko*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, s. 169–181. Ten podwójny cykl stanowi fragment większej całości zatytułowanej *Mirabilia*. W jej skład wchodzi również podwójny cykl *Mož iz predmestja – Mężczyzna z przedmieścia*. Rok przed ukazaniem się tomiku *Oko* całość ta została wydana w postaci osobnych kartek złożonych w jednej teczce, traktowanej jako swego rodzaju tomik. G. Strniša: *Mirabilia*. Koper-Trst, Lipa-Založništvo tržaškega tiska, 1973. Obie wersje nieco się różnią.

⁴³ W słowniku słoweńsko-polskim hasło: *sanje* ma dwa znaczenia: *sen* i *marzenie*. Por. B. Ostromęcka-Frączak, T. Pretnar: *Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana, Državna založba

nie jej opowieści to spełnienie marzeń starej, samotnej kobiety. W przedstawionej rzeczywistości granica między przestrzenią snu a realnością jest zupełnie zatarta. Całość upodabnia się do pozbawionej racjonalności wizji onirycznej, w której chata ucieka, przemienia się w muchomora, kapuściana głowa opowiada lub będąc już w garnku, w czasie gotowania, śpiewa i jęczy. Drugą część tego cyklu stanowią opowieści kapusty – *Bajki glave* – *Bajki głowy*, każda z nich ma osobny tytuł. Jest między nimi historia zakochanych – lilii i tulipana, opowieść o trującej włoskiej kapuście, o płaczącej wierzbie pijącej swoje odbicie w wodzie, bajka o Czerwonym Kapturku, który ze strachu przed babcią-wilkiem zmienia się w pęk rzodkiewek. Historię najbardziej irracjonalną i najpełniej ukazującą nadrealistyczne obrazowanie prezentuje *Pesem glave v kotlu* – *Pieśń głowy w kotle*. Wiersz przedstawia wizję zjadanej kapusty; jama ustna stanowi w niej wszechświat, otaczające ją zęby to gwiazdy, a podniebienie – niebo⁴⁴:

Tu zvezde žgo, gospa vseh zob,

tu je zgornje in spodnje nebo!
Pri sveta zobeh, Zeleni kralj,
ko kapljic je zvezd novega neba!

Tu gwiazdy świecą, wszystkich zębów
pani

tu jest górne i dolne niebo!
Przy zębach świata, Zielony książę,
jak kropli jest gwiazd nowego nieba.

Akt zjadania kapusty przypomina z kolei proces tworzenia się mowy. W obu uczestniczą: jama ustna, podniebienie, zęby, struny głosowe. Jedzenie i mówienie zaczynają być sobie bliskie. W akcie tym powstają *gwiazdy nowego nieba*; mówienie powołuje coś nowego, ma moc tworzenia, aktualizuje nowe wymiary rzeczywistości. W rezultacie powstają gwiazdy, niebo, świat dolny i górny. Mowa pośredniczy więc w akcie tworzenia wszechświata.

Poezja Strnišy obfituje zatem w obrazy przypominające świat snu. Chociaż nie można nazwać go nadrealistą, tak częste ukazywanie rzeczywistości jako przestrzeni snu bądź na wzór wizji sennej niewątpliwie nawiązuje do związanej ze światopoglądem surrealizmu wiary w większą wiarygodność poznania intuicyjnego niż rozumowego. Poszukując prawdy o człowieku i świecie, Strniša zwraca się często ku przejawom nieświadomej aktywności człowieka, jakimi bez wątpienia są sny. Takie stanowisko nie tylko stawia marzenie senne na równi z realnością, ale także to, co bezzasadne, na równi z tym, co oczywiste, szaleństwo na równi z tym, co racjonalne⁴⁵. Zarówno w twórczości *sensu stricto* surrealistycznej, jak i w poe-

Slovenije, 1996, s. 444. Podobnie w słowniku słoweńskiego języka literackiego *sanje* to obrazy pojawiające się podczas snu oraz obrazy, które ktoś sobie wyobraża, pragnąc ich urzeczywistnienia, choć przeważnie nie znajdują one racjonalnego uzasadnienia. Por. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Elektronska izdaja. Verzija 1.0. Državna založba Slovenije.

⁴⁴ Istotne jest, że słoweński wyraz *nebo* ma dwa znaczenia – *niebo* i *podniebienie*. Por. B. Ostromecka-Frączak, T. Pretnar: *Słownik słoweńsko-polski...*, s. 229.

⁴⁵ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 60. Nadrealizm rozpatrywał marzenie senne w dwóch płaszczyznach – psychologicznej i metafizycznej. W pierwszej chodziło o jak najgłębsze

zji Strnišy realizacją takiego poglądu jest próba przezwyciężenia dualizmu jawy i snu, tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne. Świat marzeń sennych przenika do rzeczywistości realnej i łączy się z nią tak, że staje się ona niejako „dziwnym” snem, a ponadto obie te przestrzenie stają się nierozzerwalne.

Obraz rzeczywistości podobny do wizji onirycznej prezentuje również cykl *Želod – Žołądz*, z tym, że przestrzeń konstruowana jest tu zgodnie z osią wertykalną. Granicą oddzielającą *góre* od *dołu* jest tafla morza, mogąca również spełniać funkcję lustra. Księżyc pływający po dnie morskim może być odbiciem księżyca wędrującego po niebie. Świat przedstawiony dzieli się na *górný* i *dolný*. Pierwszy to między innymi góra, znad której wschodzi słońce; dąb, z którego wychodzi panienka; mogiła, z której wydostaje się zmarły w zbroi. Drugi to świat znajdujący się pod powierzchnią morza, przy czym postaci (garbus, panienka) przekraczają granicę między tymi światami. Łączą je bowiem schody usytuowane wewnątrz góry, pod dębem, na ich końcu pojawia się raz okno, innym znów razem wielkie drzwi prowadzące do głębin morza. Tak skonstruowana przestrzeń tworzy specyficzną podwójną otchłań, jakby rozdwojony wszechświat był jednocześnie tym, co wznosi się ponad powierzchnię morza, i tym, co roztacza się w jego głębinach.

Postacie cyklu przechodzą charakterystyczne dla obrazowania onirycznego metamorfozy – garbus przemienia się w płomień ze złotą koroną, a więc w Słońce; zmarły, jeżdżący po świecie na czerwonym koniu, okazuje się wędrującym po niebie Księżycem w pełni; Panienka zamienia się w potok wpływający do morza. Pojawia się więc charakterystyczne dla Strnišy pytanie o prawdę i złudzenie postrzeganej rzeczywistości. Najwyraźniej mówi o tym, różniący się nieco od pozostałych swym refleksyjnym charakterem, trzeci wiersz cyklu:

Živela sta dva kralja
– stara legenda pravi –
podobna kakor brata,
po licu i postavi.

Eden vnuk davnih kraljev,
drugi umetna lutka.
– Kateri je imel mater,
ju je vprašala Luna.

Kralja sta se smehljala
in Luna med ženami

Žyli dwaj królowie
– stara legenda głosi –
podobni jak bracia,
z twarzy i sylwetki.

Jeden wnuk dawnych królów,
drugi sztuczna kukiełka.
– Który z was miał matkę,
pytał ich Księżyc.

Królowie się śmiali
i Księżyc⁴⁶

zbadał funkcji umysłu i wszelkich nieświadomych czynności psychicznych, a zatem o dogłębne poznanie człowieka, w drugiej zaś – o wykrycie związków między marzeniami sennymi a rzeczywistością zewnętrzną, s. 96.

⁴⁶ W oryginale *Luna med ženami* to wyrażenie identyfikowane przez Mirana Hladnika z Księżycem (*Luna* – rodzaj żeński) jako Matką Boską. Por. M. Hladnik: *Kaj se izlušči iz želoda?* „Slava Plus” Debatni list. 1987/1988, s. 24.

nikoli ni spoznala,
kateri je bil pravi⁴⁷.

nigdy nie poznał,
który był prawdziwy.

Odpowiedź na wątpliwość, który z postrzeganych obrazów jest prawdziwy, a który jest jedynie złudzeniem, nie jest zatem oczywista. Warto zaznaczyć, że wykorzystywanie motywu kukły czy manekina (charakterystyczne także dla twórczości nadrealizmu) symbolizuje również określony pogląd na postawę człowieka jako mimowolnego aktora w wielkiej grze życia. Powstaje kolejna wątpliwość, czy życie jest doświadczeniem autentycznym, czy jedynie sztucznym odgrywaniem narzuconej roli. Istotna jest jednak wieczność doświadczenia ludzkiego i samego świata. Cykl bowiem kończy obraz wypadającego ze zbroi nasienia dębu – żołędzia, będącego symbolem życia i zarodkiem, z niego może powstać dąb symbolizujący świat. Pojawia się tu zatem również opozycja wewnątrz – zewnątrz lub też zamknięcie – otwarcie. W małym nasieniu potencjalnie zawarty jest bowiem cały świat.

Symboliczny podział przestrzeni w płaszczyźnie wertykalnej na piwnicę, komnatę i „góre”, z której dobiega muzyka, prezentuje wspomniany już cykl *Borilnica*. Prócz opozycji wewnątrz (świat wewnętrznych zmagani bohatera) – zewnątrz, ukazaną przestrzeń cechuje także opozycja góra – dół. Taka konstrukcja przestrzeni przywołuje skojarzenie trójdzielnej przestrzeni średniowiecznego dramatu liturgicznego, a także porządku przestrzennego wykorzystanego przez Dantego w *Boskiej Komedii* oraz przez Strnišę w dramacie *Ljudožerci*. Prócz właściwego miejsca akcji (zarówno w dramacie liturgicznym, jak i w sztuce *Ljudožerci* jest to ołtarz w Kościele, w cyklu poetyckim – komnata), „stałe miejsce zajmowały *niebios*a na podwyższeniu i z przeciwnej strony otchłań piekielna”⁴⁸.

Analogicznie zorganizowana jest przestrzeń jako figura świata w omawianym cyklu. Górna sfera – niebios, niebiańskich dźwięków – nabiera cech sakralnych i jest nośnikiem wartości dodatnich. Wartościowanie nieba jest „zawsze najwyższe, symbolizuje ono nieskończoność, świętość, sprawiedliwość, najwyższą radość i szczęście, a także wzniosłość, duchowość, wieczność”⁴⁹. Dolna sfera – piwnica – jest domeną ciemności i może być utożsamiana z mocami zła. Sferze ziemskiej, a więc komnacie, przypisane jest natomiast cykliczne występowanie po sobie dnia i nocy, gra światła i mroku. W komnacie jednak zarówno w dzień, jak i w nocy panuje ciemność, czasami jedynie wpadnie do niej blask przez szpary w oknach. Walka również trwa nieprzerwanie i towarzyszy jej niekończąca się niebiańska muzyka. Trójdzielny podział świata przywołuje także wyobrażenia religii chrześcijańskiej, wyróżniające trzy sfery – niebo (miejsce przebywania Boga), czyszcieć

⁴⁷ G. Strniša: *Želod*. In: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972, s. 9.

⁴⁸ „[...] stalno mesto so imela *nebesa* na zvišenem kraju in na nasprotnem koncu peklensko žrelo”. N. Kuret: *Duhovna drama*. In: *Literarni leksikon*. Zv. 13. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1981, s. 49.

⁴⁹ *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. T. 1: *Kosmos*. Red. J. Bartmiński. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996, s. 85.

(miejsce przebywania dusz zmarłych pewnych zbawienia, ale ponoszących karę za grzechy jeszcze nieodpokutowane) i piekło (miejsce pobytu dusz skazanych na wieczne potępienie za popełnione grzechy)⁵⁰. Takie odczytanie implikuje utożsamienie przestrzeni ze sferą *sacrum* lub *profanum*.

Kolejny wyróżniony typ przestrzeni konstruowany w poezji Gregora Strnišy opiera się na osi horyzontalnej. Związany jest między innymi z tematem wędrówki, poznawania świata, poszerzania horyzontów, odkrywania sprzyjających człowiekowi i zgubnych dla niego zjawisk, tendencji obserwowanych w świecie współczesnym. Wiąże się z rozumieniem człowieka jako elementu większej struktury, jaką jest zbiorowość i tworzona przez nią kultura.

Wędrówka jako poszukiwanie prawdy to temat podwójnego cyklu *Inferno*. Zarówno w pierwszej części tytułowa *Pustinja – Pustynia*, jak i w drugiej części *Gora – Góra* symbolizują sens życia bądź prawdę, trudno dostępną, osiągalną jedynie dla nielicznych, odważających się na długą wędrówkę i stawiających czoła licznym przeciwnościom:

Samo malo jih zaide v te kraje.	Tylko niewielu dotrze do tych miejsc.
(Pustinja)	
V te kraje pride samo malokdo. (<i>Gora</i>) ⁵¹	Do tych miejsc przybywają tylko nieliczni.

W pierwszym cyklu mamy do czynienia z przestrzenią otwartą, z bezkresem pustyni, powiększającym się wraz z upływem drogi. Pustynia jako odkrywanie prawdy przywołuje skojarzenie z Sokratesowską prawdą „wiem, że nic nie wiem”. Wraz ze zdobywaną wiedzą na temat świata i siebie samego człowiek zdaje się coraz bardziej zagubiony, a bohater cyklu z dnia na dzień czuje się coraz bardziej przytłoczony ogromem przestrzeni, jaką ma ogarnąć:

vsak dan manjši je in pustinja vsak dan	każdego dnia jest mniejszy a pustynia
večja ⁵² .	co dzień większa.

W drugiej części cyklu zatytułowanej *Gora* pojawia się przestrzeń labiryntu. Łączy się ona często z wierzeniami lub rytuałami, a jej struktura może odnosić się do pewnej koncepcji świata, stanowić jej mniej lub bardziej bezpośredni wyraz⁵³. W cyklu *Gora* jest to koncepcja świata nieprzyjaznego, trudnego do prze-

⁵⁰ Podział przestrzeni na trzy sfery, utożsamiane z niebem, czyścim (bądź sferą ziemską) i piekłem, twórca wykorzystał w dramacie *Ljudožerci*. Scena i rozgrywające się na niej wydarzenia stanowią sferę środkową – ziemską, okno w górze kościoła symbolizuje niebo, a świat podziemny – piekło, to piwnica umieszczona w dole i poza sceną, w której bohaterowie dokonują okrutnych zbrodni.

⁵¹ G. Strniša: *Inferno*. In: *Odisej...*, s. 45, 55.

⁵² Ibidem, s. 48.

⁵³ Por. M. Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: M. Głowiński: *Mity przebrane*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994, s. 131.

bycia i oswojenia, gdzie koniec wędrówki oznacza nieuniknioną śmierć. Zarówno otwarta przestrzeń pustyni, jak i zamknięta labiryntu nacechowane są negatywnie. Cykl prezentuje wizję życia ludzkiego zdeterminowanego przez śmierć zarówno w aspekcie fizycznym, jak i psychicznym czy duchowym. *Interno*, tytuł obejmujący oba cykle, podkreśla dodatkowo negatywne nacechowanie prezentowanej wizji. Wynika z niego, że życie jest piekłem, a podjęcie ryzyka, z jakim wiąże się poszukiwanie prawdy, nie przynosi żadnych korzyści ani poczucia spełnienia i satysfakcji, lecz jedynie śmierć.

Powracający motyw Minotaura, tylko w postaci szkieletu, już w pierwszym cyklu *Ladja – Okręt* kolejnego tomiku *Zvezde* przynosi jednak nadzieję. Poszukiwanie tym razem ma szansę powodzenia. Zwłaszcza, że Minotaur pojawia się tu w opozycji do Jednorożca z wiecznie żywymi oczami. Jednorożec jest dodatkowo symbolem czystego rozumu, mądrości, inteligencji, jak również odwagi⁵⁴. Ma zatem atrybuty, których zdobycie stanowi cel ludzkich poszukiwań na „drodze życia”. Przestrzeń konstruowana w cyklu to otwarta przestrzeń morza, symbolizująca nieskończoność, wieczność i potęgę, lecz również życie i dynamiczne siły nim rządzące. Nieskończoność podkreśla również rozciąganie się przestrzeni w czterech kierunkach – na zachód, wschód, północ i południe, a także w górę, gdzie latają stada ptaków, i w dół, w głąb morza, gdzie pływa wielka ryba. Przemierzający bezkresne morze okręt to kolejna metafora ludzkiej wędrówki przez życie, a więc procesu osvajania świata. Przywołuje refleksję Kierkegaarda o losie człowieka porównywanym z losem wioślarza rzuconego na środek bezkresnej wody i stojącego przed decyzją: dokąd płynąć, gdzie szukać celu wędrówki⁵⁵. Zbliżanie się jednak i oddalenie od pobliskiej wyspy potwierdza, że nie chodzi tu o sytuację egzystencjalną. Okręt w cyklu *Strniša* jest wieczny, co wskazuje na ciągłość ludzkiego doświadczenia w odkrywaniu prawdy o świecie:

Ladja ne bo nikoli potonila⁵⁶.

Okręt nigdy nie utonie.

Z tego typu przestrzeni ściśle związana jest opozycja przed – za. Poszczególne fragmenty ukazywanej przestrzeni przechodzą jedne w drugie, granica między nimi jest zatarta: droga bohatera wiedzie przez pustynię, wnętrza góry, aż do środka labiryntu (*Inferno*) czy też przez bezkresne morze, zbliżając się i oddalając od samotnej wyspy (*Ladja*).

Przestrzeń fizyczna konstruowana na podstawie osi horyzontalnej obecna jest także w tomiku *Jajce*. Tomik ten ma charakter fabularny i stanowi go liczne obrazy – *slike*, tworzące zwartą całość, połączoną określonymi motywami, posta-

⁵⁴ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 123.

⁵⁵ Por. S. Kierkegaard: *Jak wioślarz w łodzi*. „Znak” 1978, nr 12, s. 1565–1566. Za: W. Herman: *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 2001, s. 23–27.

⁵⁶ G. Strniša: *Ladja*. In: *Zvezde...*, s. 13.

ciami, wątkami itp. Dopiero uważna lektura całego tomiku pozwala nakreślić pewnego rodzaju mapę, zarówno przestrzenną, jak i problemową. Całość składa się z pięciu obrazów – *pet slik*, przedstawianych i komentowanych przez obwoźnego sprzedawcę, domokrażcę. Trzy dodatkowe części to *Nastop – Początek*, *Tišina – Ciska* i *Resnica – Prawda*. Zdarzenia przedstawiane w poszczególnych obrazach pozbawione są porządku chronologicznego, a czasami nawet ciągu przyczynowo-skutkowego. Można je więc czytać w dowolnej kolejności, pod warunkiem, że przeczyta się je wszystkie. Pod pewnymi względami projekt taki podobny jest do *Księgi* Mallarmégo, której osobne kartki mogły być przekładane i czytane w dowolnym porządku, co pozwalało „tworzyć ją” na nowo podczas każdej lektury. Obrazy w tomiku są ponumerowane, dlatego nie ma on struktury jawnie otwartej, niemniej jednak wewnętrzna struktura tekstów nie wymaga przestrzegania narzucanego porządku.

W rozpoczynającym tomik cyklu *Nastop – Początek* domokrażca, będący bohaterem całego tomiku, a zarazem twórcą przedstawionego świata, przedstawia siebie, podkreślając również charakterystyczne cechy wyglądu zewnętrznego. Pozwalają one rozpoznać go później w innych postaciach, występujących już w jego opowieściach. Znakiem rozpoznawczym są niewątpliwie: czarna przepaska na wybitym oku, rozlana żrenica drugiego oka (ślepotą nieprzeszkadzająca mu widzieć), zbyt długi płaszcz, za małe buty, krótkie nogi, kapelusz. Dopiero w trakcie lektury tworzy się pełny wizerunek postaci domokrażcy i jego „wariantów”, ponieważ w kolejnych obrazach dodawane są coraz to nowe informacje o nim. Przybliża on również charakter swojej pracy:

Sam vam liste preobračam,
zgodbe v slikah, v slikah slike,
zraven jih glasno razlagam
in prenašam v lastne stihe⁵⁷.

Sam vam kartki przewracam,
historie w obrazach, w obrazach obrazy,
do tego głośno je tłumaczę
i układam we własne wersy.

Domokrażca okazuje się zatem artystą – poetą, kreującym świat przedstawiany w obrazach-wierszach. Przytoczone wersy stają się jednocześnie wyznaniem poety, świadczącym o zamierzonym tworzeniu na podstawie innych tekstów. Domokrażca to też twórca kreujący rzeczywistość przedstawianą przez siebie z tego, co istnieje w sztuce lub otaczającej rzeczywistości. Wykorzystywane przez niego obrazy mogą być bowiem zaczerpnięte z literatury, sztuki, ale też z życia codziennego. Wyznanie staje się zatem poetyckim *credo* samego Strnišy.

Stwarzanej rzeczywistości literackiej przeciwstawiona jest w ostatnim obrazie rzeczywistość wirtualna – telewizyjna, w której pojawiają się postacie i motywy znane z obrazów domokrażcy. Stworzona w ten sposób szkatułkowa konstrukcja przestrzeni w dziele implikuje między innymi krąg zagadnień związanych

⁵⁷ G. Strniša: *Krošnjar*. In: *Jajce*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 12.

z prawdziwością, dostępnością czy przystępnością przekazu literackiego wobec przekazu telewizyjnego. Niewątpliwie tu właśnie literatura stawiana jest ponad światem mediów, a dodatkowo jest on całkowicie od niej zależny, gdyż w niej istnieje.

Całość tomiku przedstawia przestrzeń miasta. Zdarzenia w niej obecne umiejscowione są np. w hotelowym pokoju, w piwnicy, karczmie, na jarmarku, wzgórzu, w laboratorium itd. Przestrzenie te powracają w obrazach (karczma, wzgórze) lub pojawiają się jednorazowo (targowisko, klasa); przypisane są im konkretne postacie (uczony – laboratorium) bądź stanowią swoisty łącznik dla kilku obrazów i wątków, dając im pełniejszy wymiar. Postacie przechodzą liczne metamorfozy – podróżny okazuje się opowiadającym domokrażcą, a jednocześnie diablem Bel Zebubem, potem również palaczem; postać kobiety w czerni jest jednocześnie wdową, duchem i śmiercią, w innym obrazie śmiercią okazuje się sam domokrażca; młody malarz po tragicznej śmierci pojawia się w innym miejscu jako zjawą, co podkreśla relatywistycznie aspekt śmierci i jest częstym motywem w twórczości autora. Śmierć zatem nie jest rozumiana jako ostateczny koniec, lecz jako inny, choć równie prawdziwy sposób istnienia. Niewątpliwie Strniša wykazuje tu tendencję do nadrealistycznego obrazowania. Świat przedstawiony nie jest jednoznaczny, zdarzenia są często sprzeczne z potoczną logiką, co wskazuje na problem prawdziwości percepcji i odkrywania głębszej prawdy o świecie. Ta jest ukryta, ale może być ujawniona za pomocą jakiegoś szczegółu (opaska na oku pozwala w różnych postaciach odnaleźć samego opowiadającego).

Pojawiające się różne „warianty” postaci domokrażcy przypominają Heideggerowskie ujęcie przedstawień jako „miejsc gry” skrywania i odkrywania prawdy bycia. Obrazowanie takie dąży zatem do zrozumienia samego bycia, do jego pełnego widzenia, ma więc wymiar ontologiczny. Sytuacja domokrażcy, będącego w tym kontekście upostaciowieniem *Dasein*, obrazuje sytuację tragicznego wpłątania człowieka w zakrywająco-odkrywającą grę prawdy i jej sposobów artykulacji⁵⁸. Dodatkowo piwnica, w której rozpoczyna się cały „spektakl”, nazwana jest teatrem cieni – *gledališče senc*. Problematyka wierszy związana z percepcją nasuwa porównanie z Husserlowskim rozumieniem percepcji jako „cieniowania”⁵⁹. Ukazująca się rzecz jest dla niego cieniem, a właściwie migotaniem cieni. W obu przypadkach percepcja staje się grą złudzenia i rozpoznania, ponieważ za rzucanymi cieniami kryje się jakiś „przedmiot”, dzięki nim rozpoznawalny. Gra cieni powoduje, że rozpoznane „przedmioty” ulegają podczas rozpoznawania licznym metamorfozom. W poezji Strnišy podlegają im postacie, miejsca, przedmioty. Zjawianie się rzeczy w percepcji, zarówno w koncepcji Husserla, jak i w omawianej poezji, oznacza zatem kolejne przymiarki wyglądom, kolejne „warianty”, przy

⁵⁸ Por. I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 76.

⁵⁹ M. Sommer: *Wygląd*. W: *Studia z filozofii niemieckiej*. Red. S. Czerniak, J. Rolewski. T. 3: *Współczesna filozofia niemiecka*. Toruń, Uniwersytet M. Kopernika, 1999. Za: I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 111–115.

czym wszystkie mylne czy tymczasowe rozpoznania są potrzebne do ukonstytuowania się percypowanego przedmiotu. Uczestnictwo w tej grze wymaga jednak zapomnienia, że rzucający cień to tylko cień, a więc wymaga świadomości naiwnej, a każde „rozczarowanie” czy „odczarowanie” oddziela ukazujący się cień od konkretnej rzucającej go rzeczy. Percepcja „rozczarowana” zatem jest świadoma „przedmiotu” rzucającego cień. W poezji Strniśy, choćby w przypadku domokrażcy, „rozczarowanie” następuje zawsze w momencie rozpoznania „jego” czarnej opaski lub krótkich nóg w innej postaci⁶⁰.

Jednocześnie takie przedstawianie bohatera odwołuje również do Husserlowskiej „egologii”, ponieważ wspólna wszystkim postaciom czarna przepaska na oku wskazuje na samego domokrażcę kreującego dany świat, a tym samym przypomina, że to on sam w sobie doświadcza Innego, w nim się konstytuuje, lecz już nie jako oryginał. Przenosząc ciężar tych rozważań na obraz świata, można za Husserlem stwierdzić, że czerpie on cały swój sens i bytową ważność z samego podmiotu⁶¹ (domokrażcy). Wynika z tego, że to, co istnieje i jest ukazywane, to za Husserlem *ego* domokrażcy i jego zawartość. Takie przedstawianie rzeczywistości przez Strniśę wskazuje zatem na przekonanie, że „wszystko, co istnieje dla *ego*, jest czymś przez nie ukonstytuowanym, wszelki dający się pomyśleć sens, wszelkie myślowo pojmowane istnienie stanowi efekt jego konstytuujących dokonań”⁶². Wskazuje to także na wielość ról, jakie może odgrywać człowiek w świecie, również na rozszczepienie osobowości bądź na fakt niezbadanej tajemnicy drzemiącej w każdym człowieku. Za jej sprawą wstydlivość może przemienić się w potrzebę uwodzenia i bycia uwodzonym (chłopiec hotelowy) i możliwe jest współistnienie, np. natury dziecka i doświadczonego uczonego, w jednej osobie (wynalazca):

[...] – z oczmi fantka,
s prsti starca, zlepi zmaja⁶³.

[...] – oczami chłopca,
palcami starca, lepi latawiec.

Występuje tu zatem zjawisko rozszczepienia osobowości omawiane już przy okazji innych utworów, jak i przeciwne mu zjawisko tzw. zagęszczenia, polegające na zespalaniu dwóch lub więcej osób (bądź przedmiotów) w jedno⁶⁴. W rezultacie powstaje swoisty *collage* z pomieszanych elementów, przypisanych różnym bohaterom – domokrażca. Dualizmowi postaci towarzyszy dualizm przedstawianej rzeczywistości; świat realny graniczy ze światem fantazji, materialny świat przedmiotów ze światem ludzi, a ten dodatkowo styka się z wymiarem metafizycznym.

⁶⁰ Ta koncepcja procesu percepcji jako „cieniowania” różni się od „zaczarowania” światem pozoru, o którym pisze Platon. W jego filozofii stan ten związany jest z praktyką codzienności, której struktury mimetyczne w miarę różnicowania oddalają się od rzeczy samej. Odwrotnie więc niż u Husserla.

⁶¹ Por. E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie*. Tłum. A. Wajs. Warszawa, PWN, 1982, s. 29–30.

⁶² K. Świącicka: *Husserl*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993, s. 67.

⁶³ G. Strniśa: *Iznajditelj*. In: *Jajce...*, s. 62.

⁶⁴ Por. H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej...*, 1971, s. 39.

Świat fantazji i wyobraźni, z którym wiąże się zaangażowanie twórcze i wiara w jego prawdziwość, przypisany jest artyście (poeta, malarz) oraz dzieciom:

Drugo jutro prideta
v klet bratec in sestrnica
otroci radi hodijo tja,
kamor odrasli nima po kaj⁶⁵.

Następnego ranka przychodzą
do piwnicy brat z siostrą
dzieci chętnie tam chodzą,
gdzie dorośli nie mają po co.

W piwnicy, do której przychodzą dzieci, „rodzi się” cały przedstawiany świat, a raczej jego twórca. Leżące bowiem na środku jajo powoli przekształca się w postać o ślepych oku, z brodą i w kapeluszu – a więc w postać kreującego całą rzeczywistość przedstawioną domokrążcę. Obraz przemiany jaja nabiera charakteru groteskowego. Jedynie dzieci są świadkami tych *narodzin* i to im, w przeciwieństwie do dorosłych, bliski jest świat fantazji. Obraz przywołuje mit o kosmicznym jajku, choć w przypadku Strnišy z jaja nie powstaje świat jako całość czy poszczególne jego części, tak jak ma to miejsce w micie, lecz rodzi się z niego kreator tego świata – domokrążca, poeta.

W pewnym sensie przypomina on mitycznego Trikstera, który symbolizuje przede wszystkim przebiegłość, bystrość umysłu, a skutki jego czynów mogą być twórcze lub destrukcyjne⁶⁶, jego natura natomiast jest amorficzna i chaotyczna⁶⁷. Domokrążca, podobnie jak Triksster, wydaje się istotą z pogranicza natury i kultury, charakteryzującą się kreacyjnością, a jednocześnie mającą w swym wyglądzie elementy symbolizujące chaos (dysproporcje w budowie ciała czy „elementy zwierzęce” – uszy). Wydaje się, że przypomina on ucieleśniającą wszelkie sprzeczności postać Trikstera. Ponadto, podobnie jak on, spełnia funkcję mediatora między różnymi światami.

Biorąc pod uwagę tytuł tomiku – *Jajce*, całość potraktować można jako zarodek wszechświata, a więc ograniczoną przestrzeń, skrywającą w sobie tajemnicę życia i tworzenia. Tworzenie jednak nie prowadzi tu do odkrycia prawdy, ponieważ wciąż odkrywane jest coś nowego, nieznanego. Kolejnymi światami opozycyjnymi wobec siebie i zarazem graniczącymi z sobą są świat materialny, świat przedmiotów i świat ludzi. Z jednej strony przedmioty w obrazach ożywają, okazuje się, że prowadzą własne, choć podobne ludziom życie (kieliszek, kielich i puchar przedstawione są jak trzech mężczyzn, którzy żalą się, przechwalają, kłócą z żonami o pieniądze itp.), a z drugiej – człowiek ukazany jest jako byt istniejący między dwoma wymiarami rzeczywistości:

So daleč, skoro neresnične,
deže le reči, kot ljudi,

Są daleko, prawie nierzeczywiste,
krajiny rzeczy, jak ludzi,

⁶⁵ Ibidem, s. 29.

⁶⁶ Por. *Słownik mitów*. Główny konsultant R. Willis. Warszawa, RM, 2001, s. 213.

⁶⁷ Por. M. Sznajderman: *Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 2000, s. 19.

skoro tako nedosegljive
kot ona⁶⁸, ki onstran leži:

Nocoj stojiš na meji časa –
neznani svet na obeh straneh,
ne vabi te, in ne zavrača:
daleč in tih je klic obeh⁶⁹.

prawie tak niedosiężalne
jak ona, co z tamtej strony leży:

Nocą stoisz na granicy czasu –
nieznany świat po obu stronach,
nie przyciąga cię, i nie odrzuca:
dalekie i ciche jest ich wołanie.

Człowiek wobec tego, szczególnie w nocy, znajduje się na granicy między światem materii a tajemnym światem metafizycznym.

Strniša w tomiku *Jajce* kreśli również przestrzeń bezpośrednio związaną z życiem współczesnego człowieka. Pojawiają się tu wątki związane na przykład z postępowaniem nauki, nowymi odkryciami, fascynacją kosmosem, problemami dotyczącymi współczesnego społeczeństwa, jakimi są choćby rozwiązłość seksualna, brak więzi międzyludzkich, konsumpcyjne podejście do życia czy ekologia. Istotny jest również głębszy wymiar ukryty pod prezentowanymi obrazami, jak w wierszu *Sneg – Śnieg* umieszczonym między obrazem trzecim a czwartym, w części zatytułowanej *Tišina – Cisza*, wyróżniającym się spośród pozostałych swym afabularnym charakterem. Zawiera on *explicite* przesłanie dotyczące całego tomiku – pytanie o wieczność, przemijanie i o możliwość dotarcia do prawdy o istnieniu:

Kaj je večnost: sanjska mora

ali samo lepa laž?

Bosta še kdaj, v spominu, tukaj,

ko sta, živela – bo minil?

Bosta vsaj, brez spomina, skupaj?

Bo vedela, boš vedel ti?⁷⁰

Czym jest wieczność: koszmarem

sennym

czy tylko pięknym kłamstwem?

Będziecie jeszcze kiedyś, w pamięci,
tutaj,

jak jesteście, żyliście – przemienie?

Będziecie chociaż, bez pamięci, razem?

Będzie wiedziała, będziesz wiedział ty?

Podobnie jak granica między światem materii a światem metafizyki, granica dzieląca lub łącząca wieczność z doczesnością nie jest jednoznaczna. Po raz kolejny śmierć stanowi niejako przejście do innego świata, którego realności nie sposób podważyć, mimo tajemnicy, jaką jest przesłonięty.

W tomiku *Jajce* – ostatnim tomiku Strnišy – swój sposób ukazywania rzeczywistości określa on *explicite* jako obraz, choć *de facto* w całej twórczości poetyckiej

⁶⁸ *Ona – magnetna igla* – igła magnetyczna w kompasie. W poezji Strnišy jest swoistym symbolem rzeczywistości metafizycznej.

⁶⁹ G. Strniša: *Reči*. In: *Jajce...*, s. 116–117.

⁷⁰ G. Strniša: *Sneg*. In: *Jajce...*, s. 80–82. Oba wiersze w tej części, jako jedyne w tomiku, poświęcone są pamięci ważnych osób w życiu Strnišy: pierwszy pamięci przyjaciela, z którym był więziony, Save Jankoviča, drugi – pamięci żony Thei.

posługuje się obrazami ewokującymi jakąś realność. Wątpiąc zapewne – podobnie jak nadrealiści⁷¹ – w to, że język pojęć jest zdolny do uchwycenia wrażeń intuicji, wyraża on rzeczywistość za pomocą obrazów. W ten sposób przez swoje wypowiedzi artystyczne włącza się także w trwający od Kanta spór dotyczący współzależności obrazu i języka, w wyniku czego priorytet języka nad obrazem został zakwestionowany, a tym samym zostaje podważona teza, że widzenie pozostaje w służbie myślenia⁷². Wydaje się, że Strniša dąży do postrzegania świata i doświadczenia ludzkiego takim, jakie ono jest zanim zostaje ujęte w siatkę pojęć. Przypomina to postulat Merleau-Ponty'ego, aby odkryć swoisty, odrębny od pojęciowego, percepcyjny porządek widzenia. Jego rozważania zmierzają do przywrócenia widzeniu jego potencjalności i uniwersalności, a także do filozoficznego uprawomocnienia przysługującego mu *logosu*, niebędącego wyłącznie *logosem* języka. W twórczości Strnišy „mówią” same obrazy, w wyniku czego ujawnia się owo pierwotne, zmysłowe doświadczenie, w dialektyce *widzialnego* i *niewidzialnego* wyłania się obecność świata i jego sens. „*Logos*, do którego odwołuje sztuka, jest [...] sferą pierwotnego uporządkowania, zanim wyłoni się podział na słowo i rzecz, gdzie sens pojmuje się w nierozłączności ze swym przejawianiem się, ze swoim zmysłowo-materialnym wymiarem”⁷³. Sens obrazu jest tu czymś wcześniejszym niż *logos* pojęciowy.

Charakterystyczne jest również – jak już podkreślano – przenikanie się tych obrazów, tworzących „osobne” światy, łączące się w jedną syntetyczną wizję. Strniša pragnie w ten sposób zwrócić uwagę również na problem przedstawiania i świadomości percypowanego obrazu. Pomocne tu będzie odwołanie się do przedstawionego przez Iwonę Lorenc modelu „widzenia” w znaczeniu dowolnego postrzegania (również w znaczeniu aktu świadomości)⁷⁴. W celu jego wyjaśnienia autorka sięga po wieloznaczną, choć poglądową metaforę zwierciadła⁷⁵ (obecną również w poezji Strnišy – cykl *Na drugi strani*, omawiany tomik *Jajce*⁷⁶). Dzięki niej autorka *Świadomości obrazu* pragnie ukazać status przestrzeni „między” ujęciem naturalnym i transcendentnym. Wstępne założenie dotyczy samego odbicia – „to »ja« odbijam się w lustrze. Nie nazywam jeszcze owego »ja« podmiotem, gdyż w postawieniu kwestii statusu »ja« metafora lustro ma mi dopiero dopomóc”. W ujęciu naturalnym to wiara postrzeżeniowa decyduje o tym, że treści świadomości i postrzeżeń

⁷¹ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 190–191.

⁷² Por. I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 142–149.

⁷³ Ibidem, s. 157.

⁷⁴ Ibidem, s. 84–89.

⁷⁵ Zaznacza jednak, że jest ona niedoskonałym narzędziem i pociąga za sobą liczne uproszczenia, a używa jej w sensie czysto operacyjnym, zawieszając problem statusu ontologicznego tego, co jest odzwierciedlone, i tego, co się odzwierciedla, jak również problem charakteru samej relacji odzwierciedlania.

⁷⁶ W cyklu *Na drugi strani* wesołek przegląda się w lustrze i widzi świat-siebie, w tomiku *Jajo* natomiast, w obrazie czwartym, pojawia się lustro, w nim zaś widać postać śmierci, która okazuje się domokrzącą.

odbierane są jako adekwatne do bezsprzecznie istniejącego świata rzeczywistego. Ujęcie transcendentalne natomiast koncentruje się na treściach odbitych w lustrze; ważniejszy staje się sens i struktura tych treści, ich wewnętrzne związki i relacje. Powierzchnia lustra jest tu natomiast miejscem konfrontacji obu ujęć i umożliwia refleksję na temat statusu odbicia, a więc samego przedstawienia. Z powierzchni lustra widać istotę mechanizmu przedstawienia, która „stanowi oscylujący ruch między pewnością rzeczywistości a stanem chwilowego zawieszenia tej pewności, obecnością i jej oddaleniem, tożsamością i różnicą, tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, prawdą i jej zakryciem”⁷⁷. Poezja Strniśy próbuje prezentować taki mechanizm przedstawiania za pomocą obecnych w niej „ruchomych” obrazów. Tak rozumiane przedstawienie staje się niejako nadrzędną wobec wszystkich prezentowanych światów przestrzenią konfrontacji Tego Samego i Innego bądź też przestrzenią gry tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne. Istotne jest również, że przedstawienie w takim ujęciu staje się pewnym sposobem i dowodem na uczestnictwo człowieka w świecie. *Wesołek* czy *domokrążca*, przedstawiając świat i samych siebie, nie sytuują się poza tym światem ani poza samymi sobą. Oni są zarówno sobą, światem, jak i przedstawieniem tego świata.

W poezji Strniśy różne światy wyraźnie się zatem przenikają, granica między nimi nie jest ani jednoznaczna, ani stała. Taka konstrukcja przypomina niewątpliwie nadrealistyczną syntezę światów. Ze względu na podobieństwo sposobu podejścia do rzeczywistości można ją nawet określić jako nadrzeczywistość, czyli syntezę tego, co bezpośrednio dane i potencjalnie możliwe, realne i irracjonalne, powszednie i fantastyczne. Nie jest ona jednak czysto psychicznym, umysłowym bytem, lecz pozostaje w nierozzerwalnym związku z rzeczywistością zewnętrzną, fizyczną. Jakże wyraźna analogia występuje między definicją nadrzeczywistości zawartą w *Drugim manifeste* Bretona a konstruowanym w poezji Strniśy światem. „Wszystko skłania do tego, aby wierzyć, że istnieje pewien punkt w umyśle, w którym życie i śmierć, to, co realne, i to, co wyobrażone, przeszłość i przyszłość, to, co komunikowalne, i to, co niekomunikowalne, góra i dół przestają być postrzegane jako sprzeczne”⁷⁸. Nadrealizm podejmował więc problem niemożliwości *mimesis*. Wartością w świecie Strniśy jest niewątpliwie samopoznanie, dotarcie do wewnętrznych mechanizmów odgrywających dużą rolę w życiu człowieka, do niewyjaśnionych, choć równie jak rzeczywistość zewnętrzna realnych światów podświadomości, snu (np. cykle *Sanje leta*, *Borilnica*). Wartością jest również poznanie świata zewnętrznego – kultury, wyników postępu, choć współczesną cywilizację przedstawia Strniśa jako zdegradowaną moralnie i konsumpcyjnie nastawioną do życia (np. tomik *Jajce*). Poezja ma przyczynić się do poszerzania granic ludzkiej wrażliwości, do przekształcania świadomości odbiorczej, a więc

⁷⁷ I. Lorenc: *Świadomość...*, s. 88.

⁷⁸ A. Breton: *Second manifeste du surrealisme...*, s. 154. Za: K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu...*, s. 134.

do zmiany powszechnego sposobu pojmowania świata. Wartością nadrzędną dla Strniśy jest zatem rozwój ludzkiej świadomości i samoświadomości, a więc ciągła transgresja człowieka poza stwarzany przez niego własny indywidualny świat. Tak jak światy w poezji przenikają się, tworząc nową, szerszą rzeczywistość, tak człowiek przekraczając sam siebie i swoje możliwości (choćby percepcyjne), rozwija się i tworzy wciąż od nowa.

Język stosunków przestrzennych okazuje się jednym z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości również na poziomie ponadtekstowym⁷⁹. Wyobrażenia przestrzenne realizowane w tekstach literackich odwołują się do tych, utrwalonych w kulturze. Zakorzenione w danym języku wyobrażenia przestrzenne, wraz z różnymi przypisywanymi im znaczeniami Michał Głowiński nazywa tematami przestrzennymi⁸⁰. Krystalizują się one w obrębie języka i w tej postaci stanowią punkt odniesienia dla literatury. Są przedmiotem różnorodnych wariacji, a znaczenia im przypisane nie są niezmiennie i wieczne. I tak, góra może być waloryzowana zarówno negatywnie – oderwanie od ziemi, bujanie w obłokach, jak i pozytywnie – wzniosłość, duchowość; podobnie otwartość w aspekcie negatywnym to zagrożenie, niedookreślenie, a w pozytywnym – otwarcie na świat, kreatywność. Trudno wyobrazić sobie utwór stworzony w całkowitym oderwaniu od językowych uwiłkań, który mógłby budować przestrzeń niezależnie od wpływu mowy, kultury. Pojęcia: góra – dół; otwarty – zamknięty; ograniczony – nieograniczony; prawy – lewy; bliski – daleki, okazują się podstawą tworzącą większe struktury – modele kulturowe pozbawione przestrzennej treści, a przywołujące treści wartościujące: dobry – zły; swój – obcy; dostępny – niedostępny itp. Modele świata, z pomocą których człowiek nadawał znaczenie i wartość otaczającej rzeczywistości społecznej, religijnej, politycznej, cywilizacyjnej, okazują się niezmiennie wyposażone w cechy przestrzenne⁸¹. Nie sposób tu wymienić wszystkich przykładów przestrzennej realizacji modeli kulturowych i religijnych. Kulturowe modele przestrzenne budowane są analogicznie, zgodnie z opozycją góra – dół, utożsamiając w wierzeniach religijnych niebo z boskością, a podziemia – ze złymi mocami; w formie pewnej hierarchii społeczno-politycznej góra kojarzona jest z elitarnością (sfery wyższe), a dół – z ubóstwem i miernotą. „Pojęcie »wysokich« i »niskich« myśli, zajęć, profesji, utożsamienie »bliskiego« ze zrozumiałym, swoim, pokrewnym, a »dalekiego« z niezrozumiałym i obcym – wszystko to składa się na pewne modele świata wyposażone w wyraźne przestrzenne cechy. Historyczne i narodowojęzykowe modele przestrzeni stają się organizującą bazą dla budowy »obrazu świata« – całościowego modelu ideologicznego właściwego danemu typowi kultury”⁸².

Model przestrzenny prezentowany w poezji Strniśy niewątpliwie odpowiada kulturze europejskiej. Reprezentuje bowiem światopogląd ukształtowany przez

⁷⁹ Por. J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego...*, s. 311.

⁸⁰ Por. M. Głowiński: *Przestrzenne tematy i wariacje...*, s. 83.

⁸¹ Por. J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego...*, s. 312.

⁸² Ibidem.

europijską myśl filozoficzną – egologię Husserla, egzystencjalizm Heideggera, Camusa. Ponadto o zakorzenieniu w tej tradycji świadczy świadomość mityczna, uaktywniająca liczne wątki, postacie czy wyobrażenia archetypiczne, zaczerpnięte z mitologii grecko-rzymskiej, chrześcijaństwa i wierzeń ludowych. Tę wielowymiarowość światopoglądową odzwierciedla kompozycja szkatułkowa, czyniąca z przedstawionego świata układ wielostopniowy, zawierający wiele „całości” fabularno-kompozycyjnych, mieszczących się jedna w drugiej⁸³.

Przestrzeń nie staje się tu jednak gwarantem istnienia, ponieważ charakteryzuje ją rozciągłość, ulega ona rozproszeniu. Rozciągająca się wzdłuż osi wertykalnej lub horyzontalnej, stwarzająca wrażenie nieograniczonej bądź też zamkniętej, przestrzeń ulega zwielokrotnieniu, co z kolei powoduje rozproszenie i potęgę uczucie zagubienia. Takie traktowanie przestrzeni przywołuje obrazy Piranessiego i ich wpływ na twórczość francuskich poetów romantycznych, o czym pisał Poulet. Ogrom przestrzeni czy też jej zamknięcie, brak granic bądź brak stałych punktów odniesienia w przestrzeni powodują dezorientację, a nawet doświadczenie chaosu. Owocuje to wrażeniem bezmiernego przekraczania czysto ludzkiego świata, ludzkiego wymiaru przestrzeni. „Efektem tego rozszerzenia jest natychmiast dostrzegalna dla widza absolutna transcendencja przestrzeni w stosunku do człowieka”⁸⁴. Przestrzeń przestaje być zatem traktowana jako bezwzględny gwarant istnienia. Może przyczynić się do pomniejszenia, zagubienia i do poczucia zagrożenia.

Przestrzeń niewyraźnego

Przestrzeń w poezji Strniśy współtworzy człowieka i jest przez niego stwarzana, co służy między innymi dążeniu do poznania lub zweryfikowania prawdy o świecie. Ta z kolei zdaje się nieuchwytna, gdyż wciąż występuje w nowych „przebraniach”, tworząc tym samym wiele pozornych przedstawień, implikując kolejne znaki zapytania, nowe niewiadome. Prawda zatem jawi się jako chwilowa, a ponadto jest zindywidualizowana, uwewnętrzniona i przedstawiona przez pryzmat jednostkowej percepcji. Twórczość jest więc poszukiwaniem nigdy nieosiągalnej prawdy o świecie, co przypomina obraz dziecięcej zabawy w ożywianie przedmiotów – jaja, które staje się przybierającym wciąż nowe postacie światem (*Jajce*). Sztuka i wyobrażenia zdają się aspirować do odkrycia czy zbliżenia się do prawdy absolutnej. Jej całkowite zgłębienie jest jednak niemożliwe, a wszelkie ostateczne sądy o świecie okazują się błędne. Wszelkie granice w jego obrębie się przenikają, ujawniają swoją iluzo-

⁸³ Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989, s. 233–234.

⁸⁴ G. Poulet: *Piranessi i romantyczni poeci francuscy*. Tłum. W. Błońska. W: *Metamorfozy czasu...*, s. 498.

ryczność. Opowieść nie jest podzielona tradycyjnie i nie ma początku, rozwinięcia i zakończenia ułożonych w porządku chronologicznym. Toczy się ciągle, modyfikując powstały już obraz rzeczywistości i powołując coraz to nowe światy. Trzy występujące w tomiku *Jajce* części zatytułowane są: *Nastop*, *Tišina*, *Prawda*, w miejscu rozwinięcia zatem pojawia się *Tišina*, będąca przejściem do *Prawdy*. *Tišina* zawiera w sobie swoistą tajemniczość i element niewyraźnego, wyraża pytanie o inny wymiar rzeczywistości, o wieczność i o ostateczność granicy śmierci:

Jo kdaj vidijo oči? [Zemljo – M.G.]
 Naše, ne. Druge? Ne vemo.
 Kakšna je? Je ali ni?
 Čisto taka, kot je, večnost⁸⁵.

Widzą ją czasem oczy? [Ziemię – M.G.]
 Nasze, nie. Inne? Nie wiemy.
 Jaka jest? Jest, czy jej nie ma?
 Całkiem taka, jak jest, wieczność.

Cisza, a więc zjawisko, którego nie można wypowiedzieć ani opisać, paradoksalnie zawiera w sobie rozważania na temat prawdy poznania i sensu świata. Wydaje się przy tym doskonalsza od tego, co wyrażalne i dające się adekwatnie opisać. Cisza nie oznacza tu więc braku relacji, ale wskazuje na możliwość relacji pozawerbalnej, przypisanej raczej życiu duchowemu. W przestrzeni *Ciszy* poeta poszukuje czegoś przedślowego, pierwotnego, głębszego wymiaru istnienia czy też prawdy o tym istnieniu, czegoś, czego nie sposób wyrazić wprost.

Przywołana zostaje w ten sposób istotna w poezji Strnišy przestrzeń niewyraźnego. Rzeczywistość ukazywaną cechuje dwoistość, płaszczyzna realna bowiem łączy się w niej z płaszczyzną fantastyczną, mityczną, baśniową, senną, irracjonalną. Świat ten jest niejako rozdwojony, znamionuje go relatywność, a dodatkowo obecny jest w nim pierwiastek metafizyczny. Taka konstrukcja świata poetyckiego niewątpliwie wynika z potrzeby wyrażenia niewyraźnego oraz interpretacji zastanej rzeczywistości. Według Wolfganga Isera, jest to zasadnicza tendencja literatury XX w.⁸⁶ Stanowi ona kontynuację zapoczątkowaną przez mit, ponieważ podobnie jak mit literatura ta dąży do ujęcia tego, co niepojęte, nadaje formę temu, co pozostaje w ukryciu, co jest nieuświadomionym poziomem świata, w którym żyjemy. W takim właśnie celu Strniša sięga po symbol, wątki i postaci mityczne, wizje fantastyczne i wizje marzeń sennych, a za ich pomocą interpretuje kondycję współczesnego człowieka i jego świat. Przestrzeń niewyraźnego niewątpliwie wiąże się z ideą „świadomości kosmicznej” poety, który tworząc własny mit literacki, stanął jednocześnie, podobnie jak inni poeci w XX w., zarówno przed tajemnicą bytu, jak i przed tajemnicą języka. Świadomość ograniczeń tego medium skłania go do opero-

⁸⁵ G. Strniša: *Sneg*. In: *Jajo...*, s. 79.

⁸⁶ W. Iser: *Zmienne funkcje literatury*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków, Universitas, 1998, s. 345–368. W pracy tej autor analizuje zmienne funkcje literatury, która raz dąży do zniesienia granicy między nią a rzeczywistością i stopienia się w jedno, bądź przeciwnie – wyrażanie tę rzeczywistość przekracza, stając się sztuką autonomiczną, a wreszcie dąży do interpretacji rzeczywistości za pomocą żywej reakcji na różne jej aspekty.

wania obrazami (koty snów igrające sobie z ludźmi; pajac uszyty ze skrawków materiału – czasu itp.). Obrazy te istnieją same dla siebie i z uwagi na swoją irracjonalność, rozbitcie powszechnej logiki wkraczają w sferę niewyrażalnego. Unaocniają uczucia czy wyobraźnię niepodlegające żadnemu opisowemu tłumaczeniu. Stają się narzędziem poszukiwania sensu, nieutożsamianego jednak ze znaczeniem. Strniša w różny sposób przywołuje sferę niewyrażalnego. Ciągła przemiana, np. postaci domokrażcy, wskazująca na iluzoryczność poznania i wszechobecny pozór, przybliża niewyrażalną językowo świadomość nieuchwytności prawdy absolutnej; istnieje jedynie jej przeczucie. Obraz starca z bliznami od wilczych kłów i pazurów na piersi, w mroku przypominający wilka o długim pysku i szpiczastych uszach z cyklu pt. *Odisej*, przywołuje trudne do zwerbalizowania przeczucie tego, co w człowieku nie tyle cielesne, ile przedczłowiecze, animalne; zwierzęcy biegun ludzkiej natury, z którym człowiek nieustannie się zмага, nosi liczne znamiona tej walki:

[...] Ko sta odhajala v rastoči večer,	[...] Gdy odchodzili w rosnącym
	wieczorze,
se je v varljivem mraku zdelo, da ima	w złudnym mroku zdawało się, że ma
starec	starzec
dolgo ozko glavo	długą wąską głowę
s koničastimi ušesi in volčjimi zobmi ⁸⁷ .	o szpiczastych uszach i wilczych
	zębach.

W wielu utworach poeta przywołuje metafizyczny wymiar istnienia; nie sposób go opisać czy wyrazić w języku pojęciowym. Niewyrażalne objawia się tu przez zestawienie z sobą odległych obrazów lub zdarzeń pozbawionych potocznej logiki, jak również za sprawą wykorzystania symboliki oczu. Inny wymiar wkracza w przedstawioną rzeczywistość w wierszu *Mozaiki*, w którym w mroku kościoła widnieją jedynie wielkie, złote oczy. Podobnie w wierszu *Svet – Świat* oczy wskazują na współistnienie innego, nieznanego wymiaru rzeczywistości, obecnego w każdym przedmiocie i w każdej sytuacji doświadczanej przez człowieka:

Iz tisoč let prihodnosti	Z tysiąca lat przyszłości
strmi v ta hip odblesk oči.	patrzy w tej chwili odbłask oczu.
Kar delamo ves dan, vso noč,	To, co robimy cały dzień, całą noc,
gleda od povsod oko.	widzi zewsząd oko.
Sto, milijon oči v stvareh,	Sto, milion oczu w rzeczach
strešnikih streh, listih dreves:	dachówkach dachów, liściach drzew:
kamor prideš, kamor greš,	tam, gdzie przybywasz, tam, dokąd
	zmierzasz,
nisi sam, sredi lastnih sten ⁸⁸ .	nie jesteś sam, pośród własnych ścian.

⁸⁷ G. Strniša: *Odisej*. In: *Odisej...*, s. 86.

⁸⁸ G. Strniša: *Svet*. In: *Oko...*, s. 246–247.

Niewyraźna i niewyrażona wprost okazuje się siła wyższa nieustannie towarzysząca człowiekowi. Jednakże inną rzeczywistość przywołują również kamienie chodzące na cienkich, pajęczych nogach, pojawiające się np. w utworze *Večerna pravljica*, opowiadająca bajki kapuściana głowa (*Zelenata glava*), ciało mieszczące w sobie bezkresny ocean i krainę tożsamą z tą istniejącą na zewnątrz (*Na drugi strani*) czy też ślady tygrysa wywołujące przecucie śmierci (*Tu je bil tiger*). Niewątpliwie również wykorzystywane motywy baśniowe, bajkowe, mityczne, odwołania do symboli i wiele innych obrazów wskazują na głębszy wymiar istnienia, na równoległą do realnej rzeczywistość, wreszcie na sferę niewyraźnego. Nadawanie dużej wagi niewyraźnemu znajduje uzasadnienie w cyklu *Vesolje*⁸⁹. Stanowi on relację licznych podróżników, którzy odważyli się na próbę zgłębienia tajemnicy wszechświata. Podjęta przez nich wyprawa może być rozumiana dosłownie bądź metaforycznie jako podróż w głąb siebie. Istotne jest jednak to, że zdobywanie coraz większej wiedzy o nieznanej krainie, coraz większe wtajemniczenie pociąga tu za sobą coraz większą potrzebę milczenia:

Ti, ki so šli dalje, so sporočali
zmeraj redkeje, zmeraj manj. [...]

Tisti, ki so prišli najbolj daleč,
so bili najbolj kratkih besed,
oni so nas spraševali raje,
odgovarjali vmes: ne, tu ni več zvezd⁹⁰.

Ci, którzy szli dalej, opowiadali
coraz rzadziej, coraz mniej. [...]

Ci, którzy przybyli najdalej,
byli najbardziej małowówni,
oni nas chętniej pytali,
odpowiadali czasem: nie, tu już nie ma
gwiazd.

Wiedza wiąże się zatem – według Strnišy – ze świadomością istnienia przestrzeni niepodlegającej żadnemu opisowi czy logicznym wyjaśnieniom – przestrzeni niewyraźnego. Ponadto okazuje się (podobnie jak wcześniej w *Tišini*), że przestrzeń tę najlepiej wyraża milczenie i cisza. Jest to znów odwołanie do swego przedwerbalnego doświadczenia.

Pragnienie odkrywania sfery niewyraźnego wynika z pragnienia obecności tego, co pojawia się tylko w duszy lub w umyśle jako przeżycie wewnętrzne i pokrywa się wyłącznie ze sferą pozaznakowej rzeczywistości. Jednak wówczas konieczne jest pogodzenie dwóch kierunków patrzenia – na zewnątrz ku przedstawieniu danej rzeczy i ku jego istocie, ku głębszemu wymiarowi, który pragnie uobecnić. Aby zdefiniować te dwa biegunowo przeciwstawne modele reprezentacji, Michał Paweł Markowski wprowadził określenia ikony i idole⁹¹. Są one również

⁸⁹ Cykl ten zawarty został w tomiku o tym samym tytule, będącym (co już podkreślano) jedynym autorskim i tematycznym wyborem poezji Strnišy. Poeta zamieścił w nim, prócz wcześniej wydanych utworów, również kilka niepublikowanych dotąd cykli; jednym z nich jest właśnie *Vesolje*. W zamierzeniu twórcy wybór ten ma być swoistym podsumowaniem jego twórczości poetyckiej.

⁹⁰ G. Strniša: *Vesolje*. In: *Vesolje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983, s. 108, 110.

⁹¹ Por. M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 1999, s. 7–24.

uzupełniającymi się aspektami każdej reprezentacji, „która łączy w sobie dwa, wydawałoby się, sprzeczne impulsy: uobecnienia tego, co przedstawione, i uobecnienia samego przedstawienia”⁹². Literatura zatem nie przedstawia rzeczywistości, lecz ją kreuje; wyrażanie przedmiotu staje się w niej zarazem tworzeniem go od nowa. Z jednej strony – jak w ikonie – chodzi o podziw i doświadczenie samej rzeczy, jej obecności, z drugiej zaś – obecne staje się samo przedstawienie, obraz zastępujący daną rzecz. Między nimi rozciąga się sfera reprezentacji, czyli jednoczesnego podwojenia i zastąpienia modelu kopią. Widz ogląda świat przez okno przedstawienia. Ono z kolei w momencie, w którym jest dostrzeżone, ujawnia swoją funkcję pośredniczącą. Każda reprezentacja okazuje się więc paradoksem, odwołując jednocześnie do dwóch sprzecznych z sobą aspektów: wyglądu przez okno i równoczesnego patrzenia na tkwiącą w nim szybę. Według Markowskiego, ikonę i idola można rozumieć jako próbę przezwyciężenia tego paradoksu. Ikona unieważnia go na rzecz tego, co przedstawione, idol – na korzyść samego przedstawienia. Prawdziwość sztuki nie zależy tu więc ani od wiernego kopiowania tzw. rzeczywistości, ani od szczerości wewnętrznego przeżycia, lecz od odkrywczości formy poetyckiej, dzięki czemu staje się możliwa do ukazania rzeczywistość niedostępna w inny sposób. Objawiająca się w dziele prawda odnosi się zatem tylko do niego, nie jest zależna od odpowiedniości przedstawienia wobec czegoś zewnętrznego względem dzieła i przestaje być aktualna poza jego kontekstem⁹³. Utwór nie może być więc traktowany jako tradycyjnie pojęta reprezentacja niezależnie istniejącego przedmiotu, lecz – w odróżnieniu od teorii mimetycznej – jako niepowtarzalna manifestacja słowna jego postaci.

W świadomości literackiej XX w. doszło zatem do zakwestionowania tradycyjnego pojmowania natury ekspresji artystycznej, co wpłynęło również na koncepcje nowoczesnego dzieła literackiego. „Wyrażanie niewyraźnego okazało się tu: 1) artystycznym wypowiedaniem tego, czego się nie da powiedzieć inaczej, zwłaszcza językiem potocznym; 2) wyrażaniem czegoś jeszcze dotąd niewyraźnego – a więc tego, co pozostawało dotychczas nieznane [...]”⁹⁴. Przy czym niewyraźność traktowana jest nie tyle jako zjawisko obiektywne, ile kreacja. Dotyczy zatem nie tyle relacji teoretyczno-poznawczych, ile samego tworzenia, wykraczającego poza sferę czysto poznawczą. Gwarantem istnienia staje się zatem wyobrażenie, artysta i wyobrażenia natomiast – najwyższymi wartościami. Sztuka nie jest naśladownictwem, lecz ekspresją, powoduje bowiem ukazanie się czegoś, co jednocześnie zostaje dzięki niej urzeczywistnione. Charles Taylor, autor filozoficznej koncepcji antropologii kultury XIX- i XX-wiecznej, której elementem jest teoria nowoczesnych epifanii, twierdzi, że to, co zostaje ujawnione, nie musiało być wcale wcześniej uformowane w pełni. Według niego, w przypadku dzieła sztuki wyrażenie doko-

⁹² Ibidem, s. 201.

⁹³ Por. R. Nycz: „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa, PAN, 1998, s. 89.

⁹⁴ Ibidem, s. 94.

nuje się już w trakcie formułowania „przekazu”, podczas aktu stwarzania. Artysta zatem naśladuje w ten sposób nie tyle naturę, ile twórcę natury⁹⁵. Kreuje mocą własnej woli świat rządzący się własnymi prawami, odmienny od rzeczywistego, podobnie jak w twórczości Strniśy, artysta, przed którym za sprawą jego wzroku, jak przed Bogiem-Stwórcą, wyrasta ze stołu drzewo. Źródłem wszelkiej reprezentacji będzie zatem (od Kartezjusza) sam podmiot, zastępujący (wbrew zamysłom filozofa) samego Boga, gdyż to on staje się wzorcem wszelkich obrazów⁹⁶.

Światopogląd Strniśy łączy się z szerszym zagadnieniem kreacji poetyckiej, obejmującym: próby ukazania holistycznej całości związanej z pojęciem „kosmicznej świadomości”; poszukiwanie miejsca człowieka w wielkim „organizmie” wszechświata; pytania o prawdziwość i iluzję życia oraz o jego autentyczność (życie na niby?; życie grą? czy życie grą o coś?); wreszcie problem życia jako przedstawienia i poszukiwania odpowiedzi na pytania o jego Stwórcę-Kreatora-Reżysera. W takiej perspektywie wątpliwości egzystencjalne funkcjonują w aspekcie ontologicznym i epistemologicznym.

⁹⁵ Rozważania te prowadzą do stworzenia koncepcji dzieła sztuki jako epifanii, co miało być według Taylora elementem łączącym liczne poglądy i poszukiwania artystyczne – od romantyków, przez symbolistów, do modernistów i twórców awangardowych w XX w. Dzieło sztuki jako epifania ma być miejscem ujawnienia, uobecnienia czegoś niedostępnego w inny sposób, a obdarzonego znaczeniem duchowym i moralnym. W kontekście tych rozważań R. Nycz opisuje epifanie romantyczne, modernistyczne oraz negatywne. Por. ibidem, s. 99 oraz R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków, Universitas, 2001.

⁹⁶ Por. M.P. Markowski: *Pragnienie obecności...*, s. 23.

Między poezją a filozofią

Kontekst generacyjny poezji Strnišy

Spośród poetów skupionych wokół czasopism „Revija 57” oraz „Perspektive”, określanych jako „krytyczna generacja”, Strnišę niewątpliwie wyróżnia kosmiczny światopogląd, a w konsekwencji również stwarzany w jego poezji odmienny świat. To koncepcja rzeczywistości wielowymiarowej, a w niej świat ludzi jest jedynie częścią, jednym z wymiarów szerszego, bardziej złożonego, nie do końca zrozumiałego i dostępnego człowiekowi makrokosmosu. Kreowany świat próbuje on przypisać odmiennej logice niż ta, którą posługuje się człowiek, próbuje w nim zjednoczyć wszelkie przeciwieństwa, z jednakową siłą rządzące jednostką i kosmosem. Samą jednostkę natomiast przedstawia z jednej strony jako część większej całości, z drugiej zaś – jako pomniejszony obraz wszechświata. Żaden ze współczesnych mu poetów nie tworzy tak zwartej i konsekwentnej filozofii poetyckiej, której wykładnikiem jest twórczość.

Charakter poezji Gregora Strnišy odbiega zatem od charakteru twórczości pozostałych poetów tej generacji. France Pibernik stwierdza nawet, że Strniša podąża raczej odosobnioną drogą, stoi z boku wszelkich współczesnych mu formacji literackich¹. Denis Poniž twierdzi, że „jest już u podstaw inny, specyficzny”². Poezję Strnišy już na wstępie wyróżnia klasyczny pod względem struktury charakter. Jože Snoj nazywa Strnišę *artystą słowa*, który trzymał się z dala od awangardowego eksperymentatorstwa obecnego pod koniec lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych XX w. w słoweńskiej poezji, a jego konsekwentną dbałość o dobór słowa i strukturę wiersza określa jako „precyzję

¹ Por. G. Strniša, F. Pibernik: *Svet in kosmos*. „Nova revija” 1987, št. 58/60, s. 254. Strniša w odpowiedzi stwierdza, że powód takiego stanu rzeczy leży przede wszystkim w jego samotniczej naturze.

² „[...] je v izhodišču drugačen, samosvoj”. D. Poniž: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana, Slovenska matica, 2001, s. 109.

formuł słownych”³. Niemniej jednak, mimo odmienności charakteru dorobku poety, dostrzec można pewne cechy wspólne, obecne w jego poezji i w poezji innych przedstawicieli „krytycznej generacji”, przede wszystkim Danego Zajca (ur. 1929) i Vena Taufera (ur. 1933)⁴.

Do „krytycznej generacji” należy również Saša Vegri (ur. 1934). Poetka ta zadebiutowała tomikiem *Mesečni konj – Księżycowy koń* w 1958 r. Podejmuje w swej twórczości tematy kobiece, takie jak: macierzyństwo, kobieca erotyka czy emocjonalność, tym samym „uzupełnia” męski egzystencjalizm, nie próbując z nim walczyć. Nie można jej nazwać świadomą feministką, choć reprezentuje feministyczną perspektywę egzystencjalizmu. Trudno stwierdzić, czy świadomie nawiązuje do Simon de Beauvoire. Jej poezję należałoby uwzględnić raczej w studiach historycznoliterackich na temat słoweńskiego egzystencjalizmu poetyckiego niż w kontekście twórczości Strnišy. Jemu bowiem bliższa jest twórczość Zajca i Taufera.

Z Danem Zajcem łączy go podobna tematyka, choć charakter ich poezji jest odmienny. Obaj pisali zarówno poezję, jak i dramaty, literaturę dla dzieci oraz eseje. Dla Zajca najważniejsze staje się odkrycie świata jako nieprzyjaznego, okrutnego, często pozbawionego sensu miejsca, w którym człowiek konfrontuje się z własną ograniczonością i śmiertelnością; w rezultacie traci nadzieję, a zyskuje świadomość, że nie może pozbyć się lub przekroczyć swych ograniczeń. Boris Paternu twierdzi, że już wczesne wiersze Zajca wyraźnie zwrócone były w „mroczną stronę”. Inni badacze podkreślają, że rzeczywistość w poezji Danego Zajca jawi się jako bezlitosna, a działania jednostki – jako irracjonalne. Człowiek istnieje w świecie niejasnym, niejednoznacznym⁵. Podobnie Irena Novak-Popov zauważa, że poezja Zajca prawie w całości realizuje „model mrocznego modernizmu”⁶. Poeta ukazuje bowiem problemy współczesnego człowieka i świata, panujące w nim bezwzględność i absurd. Artysta pozostał pod wyraźnym wpływem filozofii egzystencjalizmu. Wynika to przede wszystkim z poczucia utraty wszelkiego danego *a priori* sensu oraz z osobistych doświadczeń⁷.

³ „[...] natančnost besednih formulacij”. J. Snoj: *Ptič Feniks Strniševe poezije*. In: *Med besedo in Bogom*. Maribor, Obzorja, 1993, s. 123.

⁴ W analizie poezji brane będą pod uwagę przede wszystkim trzy pierwsze tomiki Zajca – *Požgana trava*, *Jezik iz zemlje*, *Ubijavci kač*, oraz dwa tomiki Taufera – *Svinčene zvezde* i *Jetnik prostosti*. Dla omawianej w rozdziale problematyki są one najbardziej reprezentatywne. Sam Taufer stwierdza tuż po śmierci Strnišy, że dialog w ich twórczości widoczny był jedynie w pierwszej fazie. „[...] był moim bliskim przyjacielem i poetą, z którym miałem [...], przynajmniej na początku mojej drogi, najwięcej wspólnego” – „[...] je bil moj intimni prijatelj in pesnik, s katerim sem imel [...] vsaj na svoji začetni poti, največ dialogov”. V. Taufer: *Besede ob smrti pesnika Gregorja Strniše*. „Nova revija” 1987, št. 58/60, s. 267.

⁵ Za: J. Pogačnik, D. Poniž: *Lirika. Slovenska književnost III*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 2001, s. 89.

⁶ I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2, s. 20.

⁷ Na doświadczenie świata jako wrogiego i pełnego grozy miały niewątpliwie wpływ traumatyczne przeżycia pisarza z lat młodości. Pierwszym z nich była wojna i okupacja; drugim czas powojenny, w którym Zajc wszedł w konflikt z władzami politycznymi z jednej strony i z kulturalno-

Denis Poniž tak, nieco poetycko, komentuje poezję Zajca: „Świat oferuje tysiące możliwości; wszystkie są okrutne, nieludzkie, we wszystkich skrywa się bezsens kosmosu. [...] Świat jako sposób konfrontacji z własnym zdeterminowaniem tym, że istniejemy, i że możemy być jedynie tym, czym jesteśmy, niczym więcej, niczym innym”⁸. Paradoksalnie ukryta we wszystkim absurdalność nie przeszkadza poecie w poszukiwaniu sensu. Świadomość, że człowiek może być jedynie tym, kim jest, otwiera bowiem możliwość odkrywania własnej prawdziwej natury; jednostkowej i ograniczonej, lecz jedynej i niepowtarzalnej. W świecie Strnišy, prócz zgłębiania tajników własnej natury, podmiot poszukuje także coraz to nowych możliwości przekraczania wszelkich granic, również tak ostatecznych, jak śmierć. Ujawnia się w nim ciągle inny wymiar rzeczywistości, niewyrażony i nieprzenikniony. Człowiek w tym świecie natomiast nie jest zdeterminowany jedną rolą, próbuje wciąż przekraczać i odkrywać na nowo samego siebie.

Mimo że w poezji kolejnego przedstawiciela „krytycznej generacji” Vena Taufera odnaleźć można wspólne również dla Strnišy i Zajca wątki i tematy, w dużej mierze mające swe źródło w filozofii egzystencjalistycznej – zwłaszcza trzy pierwsze tomiki: *Svinčene zvezde – Ołowiane gwiazdy* (1958), *Jetnik prostosti – Więzień wolności* (1963), *Vaje in naloge – Ćwiczenia i zadania* (1969) – jego twórczość ma zupełnie inny charakter. Niko Grafenauer określa ją jako „eksperyment poetycki”⁹. Jego zdaniem, problematyczność tej poezji polega na tym, że odrzuca ona tradycyjne podejście i pojmowanie poezji. Przejawia się to na płaszczyźnie ideologicznej przez negację lub podważanie tradycyjnego systemu

-społeczną tradycją z drugiej. W rozmowie z Jurjim Hudolinem wyznaje: „Leta 1951 sem bil zaprt in obsojen na tri mesece zapora zaradi nekaterih izjav, izrečenih v neprištevem stanju. Zadeva je imela precejšnje posledice, saj me je še desetletje potem ljubljanska policija obravnavala kot svoj lastni objekt. In seveda izključitev iz vseh srednjih šol. In takoj poziv k vojakom. In zaprta vrata vsepovsod”. D. Zajc: *Oči, ki strmijo v brezizhodnost*. [Rozm.] J. Hudolin. „Apokalipsa” 1999, št. 6/7, s. 82. Zajc w przeciwieństwie do Strnišy otwarcie przyznawał, jak ogromny wpływ miały na niego przeżycia wojenne. W pisany prozą dodatku *Lepota mojega kraja – Piekno mojego kraju*, dołączonym do serbskiego wyboru poezji, wyznaje: „Kraj, kjer se je dogajalo moje otroštvo, je lep. Eden najlepših, kar sem jih videl. Narava in ljudje pa sta dve zvezi, ki sta se druga od druge odtrgali. Zato nosi lepota mojega kraja zame nekaj zmeraj podtalne grozljivosti. Zato ker so se v teh krivično lepih krajih zgodili dogodki, ki so zaznamovali vse moje življenje in seveda tudi ravnanje tega življenja. [...] Doživel sem krutosti, ki so me postavile pred uganke, katerih v svoji otroški glavi nisem mogel razrešiti. Ostale so v meni kot nerazrešljivo nasprotje, ki se je z mano zavezalo, tako da ne morem gledati na stvari z očmi ljudi, ki so rasli v normalnih razmerah”. Za: B. Paternu: *Esej o treh pesnikih*. In: *Pesmi. K. Kovič, D. Zajc, G. Strniša*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1976, s. 164–165. Traumatyczne doświadczenia poety to także spalony dom, śmierć najbliższych (brata i ojca), więzienie, bezdomność. Por. I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie...*, s. 20.

⁸ „V svetu je tisoč možnosti; vse so krute, nečloveške, v vseh je skriti veliki nesmisel kozmosa. [...] Svet kot način sočanja z lastno usojenostjo v to, da smo in da moremo biti samo to, kar smo; nič več, nič drugega”. D. Poniž: *Molk in pisava. Poskusi s slovenskimi poezijami*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986, s. 87–89.

⁹ „[...] eksperimentalen pesniški pojav”. N. Grafenauer: *Pesniški modernizem. Kriza poezije?* In: *Izročnost pesmi*. Maribor, Obzorja, 1982, s. 101.

wartości. W trzech pierwszych tomikach można przede wszystkim zauważyć opozycyjną postawę wobec ogólnie przyjętych modeli ideologicznych i mitologicznych, wpływających na socjalne, polityczne i kulturowe doświadczenia Słoweńców. Jednakże widoczną podstawą poezji Taufera jest autodestrukcja podmiotu, by stać się jej dominantą w tomiku *Podatki – Dane* (1972). Poeta podjął także kontrowersyjne tematy, jak kryzys wartości, w tym również literatury, w której Słoweńcy od dawna widzieli potwierdzenie swojej narodowej niezawisłości. Raz po raz demaskuje mechanizm gry we własnej poezji, w rezultacie iluzja staje się jej „przedmiotem”, a jednocześnie odkrywa nowe znaczenia i niewykorzystane możliwości wyrażania w języku¹⁰. Ideologiczny nihilizm w poezji Taufera należy rozumieć zatem jako negację istniejących wzorców. Niemniej jednak w pierwszych trzech tomikach (najważniejszych w kontekście poezji „krytycznej generacji”) czysta iluzja czy swobodna gra nie stanowią jeszcze tematu centralnego, choć są sygnalizowane. Innowacyjność poezji Taufera polega więc na tym, że destrukcja sięga w niej samej struktury języka poetyckiego, a tym samym kwestionuje tradycyjną świadomość estetyczną czytelnika i jego wyobrażenie o poezji¹¹. Ta najważniejsza i z czasem najbardziej charakterystyczna cecha twórczości Taufera stanowi jednocześnie najistotniejszą różnicę między jego poezją a poezją Strnišy czy Zajca. Z tego względu twórczość tych poetów spotyka się głównie na płaszczyźnie światopoglądowej, w różny sposób odnosząc się do egzystencjalizmu.

¹⁰ Jego tomik pt. *Pesmarica rabljenih besed* to zbiór 23 wierszy bezpośrednio odnoszących się do konkretnych wierszy z ludowej poezji. Zbudowany jest nawet na wzór zbioru wierszy ludowych, gdyż do jednego tytułu przypisanych jest kilka wariantów tekstu o tym samym motywie. Krążąc wokół jednego centrum, Taufer wydobywa nowe znaczenia, wykorzystuje różne perspektywy i tym samym wzbogaca semantykę ludowych (i własnych) utworów.

¹¹ Niko Grafenauer ilustruje różnicę między tradycyjnie rozumianą poezją a poezją Taufera, porównując dwa wiersze: autorstwa Janeza Menarta pt. *Croquis* i pochodzący z tomiku *Podatki* niezatytułowany wiersz Taufera. W przypadku pierwszego stwierdza: „Gre torej za tematsko (neskladje med stvarnostjo in iluzijo) zamejeno pesem, v kateri so besede in stavki postavljene med seboj v jasne smiselne zveze, ki na bolj ali manj nedvoumen način izražajo neko misel”. Jednoznaczność interpretacyjną wiersza Menarta przeciwstawia „bezsenowności” i semantycznemu paradoksowi, jaki wnosi wiersz Taufera. „Pesmi namreč ne gre za to, da čimbolj nedvoumno imenuje stvari in pojave, ker je to domena navadnega jezika, marveč da konstruira novo realnost, ki ni niti realnost primarnega jezika niti tistega, na kar se ta jezik neposredno nanaša, [...] pač pa simbolna resničnost, iluzija ali quasirealnost. [...] Prav zaradi teh posebnih lastnosti quasirealnega sveta, kakršnega ustvarja poezija »predmeta« Tauferjeve pesmi ni mogoče enoznačno identificirati”. N. Grafenauer: *Branje tradicionalne in moderne pesmi*. In: *Izročnost pesmi...*, s. 109–123.

Egzystencjalizm jako płaszczyzna dialogu

Niewątpliwie literatura XX w., „świadomie bądź intuicyjnie, znajdowała w egzystencjalistycznej filozofii światopoglądowe motywacje w prezentacji swoich bohaterów, ich losów i życiowych wyborów”¹². Dla literatury słoweńskiej egzystencjalizm również był źródłem istotnych inspiracji. Już w okresie międzywojennym wywierał wpływ między innymi na poezję Edvarda Kocbeka czy dramatopisarstwo Slavka Gruma (*Dogodek v mestu Gogi – Zdarzenie w mieście Goga*). Wyraźne i wielowątkowe wykorzystywanie myśli egzystencjalistycznej można dostrzec jednak dopiero w słoweńskiej literaturze od lat pięćdziesiątych XX w. Niezaprzeczalny dialog z refleksją i światopoglądem egzystencjalistów prowadzi właśnie pokolenie Gregora Strnišy.

Dla poezji Strnišy, Zajca i Taufera charakterystyczne jest to, że wszelkie poetyckie „odpowiedzi” czy prawdy przestają mieścić się w horyzoncie romantycznego humanizmu czy sentymentalizmu, a coraz bardziej harmonizują z prawdą o nowym *odczarowanym świecie*, *świecie ołowianych gwiazd*, *spalonej trawy* i *mozaik*. Wszystkim trzem bliskie są egzystencjalne rozważania, choć tematy związane z sytuacją jednostki poeci ujmują w różny sposób. Głęboko przeżywany kryzys świata, jego impas i absurdalność stanowią wspólne źródło ich twórczości. Z tego względu Janko Kos ich poezję określa mianem „poezji absurdu”¹³. Jest ona wyrazem egzystencjalistycznej koncepcji człowieka jako istoty rozdartej między rzeczywistością a ideałem; teraźniejszością a przeszłością i przyszłością; między decyzją a działaniem lub pasywnością; wreszcie między bytem a nicością¹⁴. W przypadku Strnišy z pewnością najwyraźniej dochodzi do głosu również bunt przeciwko chaosowi świata oraz wiara w istnienie wyższego porządku. Najbliższa ich poezji jest zatem filozofia egzystencjalistyczna w jej różnych odmianach: rozważań Sörena A. Kierkegaarda, Jeana Paula Sartre’a, Martina Heideggera, Alberta Camusa czy przedstawiciela egzystencjalizmu chrześcijańskiego Gabriela Marcela¹⁵ (głównie w twórczości Strnišy). Poeci odnajdywali w niej światopoglądowe motywacje dla działań swych bohaterów oraz ich losów. Egzystencjalizm przeniknął do ich poezji w postaci fundamentalnych pytań, zarówno w planie jednostkowym, jak i w perspektywie trwania ponadindywidualnego, pytań o sens istnienia, o miejsce człowieka w społeczności, wreszcie o jego jednostkowe przeżycia warunkowane

¹² G. Gazda: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa, PWN, 2000, s. 117.

¹³ J. Kos: *Med tradicijo in avantgardo*. „Sodobnost” 1970, št. 10, s. 971.

¹⁴ Por. *Filozofia i socjologia XX wieku*. Red. B. Baczko. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1962, s. 330.

¹⁵ Sam Gabriel Marcel sprzeciwia się temu, aby jego filozofię nazywać egzystencjalizmem. Woli nazwę „neosokratyzm” lub „sokratyzm chrześcijański”. Historycy filozofii jednak jego rozważania rozpatrują w kontekście egzystencjalizmu.

aksjomatycznie (zło – dobro) oraz ontologicznie (byt – nicość). W konsekwencji powstał poetycki przekład teorii filozoficznej, kształtując intelektualny i emocjonalny obraz świata.

Poeeci podejmują problematykę wpływu zbiorowości na jednostkę oraz jej zagrożeń wynikających z homogenizacji. Zwracają uwagę również na postępujące zjawisko konformizmu, a także reifikacji życia i człowieka. Dane Zajc w wierszu *Isti – Identyczny* podejmuje temat utraty odrębności i tożsamości przez jednostkę, która zaczyna myśleć, czuć i wyglądać tak samo, jak inni. Już sam tytuł utworu określa bohatera jako tożsamego z innymi, poddanego homogenizacji:

Je na drugem svetu. Enakem.	Jest w innym świecie. Tym samym.
Je drug na enakem svetu. Enak.	Jest inny na tym samym świecie. Ten sam.
Je enak na istem svetu. Drug na drugem.	Jest ten sam na identycznym świecie. Inny na innym.
Isti.	Identyczny.
Je tebi enak. Je enakih las	Jest taki jak ty. Ma te same włosy
Enakih rok. Enake glave	Te same ręce. Tę samą głowę
Enakih oči. Enakega pogleda. Enake starosti.	Te same oczy. To samo spojrzenie. Ten sam wiek
Je isti.	Jest identyczny.
Enakih norosti. Enakih ljubezni	Te same szaleństwa. Te same miłości
Enakih izkušenj. Enakih ljubljenj.	Te same doświadczenia. Te same zamiłowania.
Ki zdajle misli isto [...].	Który teraz myśli o tym samym [...].
Joj, kakšen smisel. Kakšen dvojni nič. Ha.	Oj, cóż za sens. Co za podwójne nic. Ha.
(Brblja iste besede. Vrti isti jezik.	(Gada te same słowa. Miele tym samym językiem.
Istež) ¹⁶ .	Tensamež) ¹⁷ .

Wydobyciu absurdu istnienia i sytuacji bez wyjścia w szczególny sposób służą także środki stylistyczne, jak: anafora, paralelizm leksykalny, poliptoton. Wpisany w nie schemat mentalny ukierunkowuje wypowiedzi podmiotu lirycznego. Wskazuje, że identyczność nie ogranicza się tylko do powierzchowności (wygląd, wiek), ale swym zasięgiem obejmuje osobisty świat emocji i przeżyć, temperament czy bagaż doświadczeń. Bohater na tyle upodabnia się do drugiego, że całkowicie traci swoją odrębność, przestaje odkrywać prawdziwego siebie, staje

¹⁶ D. Zajc: *Isti*. In: *Rožengruntar*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 55.

¹⁷ Wszystkie zamieszczone utwory poetów w przypadku pominięcia nazwiska tłumacza przytaczam w moim filologicznym przekładzie – M.G.

się nikim. Podobnie w filozofii Kierkegaarda czy Heideggera człowiek w tłumie, poddany dodatkowo manipulacji środków masowego przekazu, przestaje być sobą i staje się nikim. „Przyjmując bezwiednie narzucone przez zbiorowość poglądy, człowiek pogrąża się w tłumie, traci swoje ja i jest już zwykłą wypadkową sił zewnętrznych, jak bezwładne ciało materialne, a więc w sensie duchowym nie istnieje. [...] Człowiek w tłumie to ktoś inny niż on sam, a więc właściwie nie wiadomo kto, czyli tak naprawdę nikt”¹⁸. W wersji finalnym Zajc nazywa ironicznie człowieka bez tożsamości, stosując neologizm *Isteż – Tensameż*. Stworzył więc smutny i pozbawiony nadziei obraz świata zrównanego, w którym zagrożeniem staje się całkowite utożsamienie z drugą jednostką. Człowiek taki nie prezentuje dla podmiotu żadnej wartości, staje się podwójnym zerem – *dvojni nič*. Podobny obraz przedstawił Zajc w wierszu *NO svet – NO świat*, kładąc nacisk na społeczny aspekt uniformizmu.

Nacechowana zbiorowym konformizmem forma egzystencji, oparta na biernej adaptacji do środowiska, powtarzaniu ustalonych słów, gestów i czynności, określana jest przez Martina Heideggera terminem *żyje się, das Man*¹⁹. Według niego, utożsamienie się jednostki z owym wszechpotężnym *się* pozwala jej odczuć spokój, szczęście i siłę, a także pozornie zwalnia ją z odpowiedzialności. Taka forma egzystencji oznacza jednak również życie nieautentyczne, a więc ciągłą próbę ucieczki człowieka od wolności i od najistotniejszej prawdy o nim samym. Sytuację utraty swojej osobniczej indywidualności i poddania się presji anonimowej zbiorowości prezentuje między innymi Strniša w tomiku *Škarje*. Społeczność ulega masowej panice w obliczu wiadomości o zaginięciu czasu. Autor utożsamia tu czas (jak i *dolčas* – nudę) z towarem na sprzedaż, będącym przyczyną sporów i rywalizacji między bohaterami. Nie zastanawiają się jednak nad tym, jaką wartość przedstawia dla nich czas i co oznacza jego utrata. Bezrefleksyjnie ulegają presji większości i tracą w ten sposób możliwość życia autentycznego, kwestionującego wszelkie nakazy czy wpływy płynące z zewnątrz. Strniša pyta nawet, czy ogarnięci „psychozą tłumu” ludzie pozostają nadal ludźmi:

Tako so žalostni ljudje.
So še ljudje? Ni samo mesto senc?²⁰

Tacy smutni są ludzie.
Są jeszcze ludźmi? Czy tylko miastem
cieni?

Absurd życia „bez czasu” popycha ich jednak do walki. Buntują się przeciw zastanej sytuacji, walczą o *skrawki czasu* i w tym działaniu zdają się poszukiwać sensu. Przyjmują zatem postawę „tragicznego heroizmu”, stanowiącą nawiązanie

¹⁸ W. Herman: *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 2001, s. 17.

¹⁹ Por. T.M. Jaroszewski: *Osobowość i wspólnota*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1970, s. 162–163.

²⁰ G. Strniša: *Krpice*. In: *Škarje*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 30.

do refleksji egzystencjalistycznej Alberta Camusa²¹. Jest to postawa aktywna wobec absurdu zastanej rzeczywistości. Poeta ilustruje ją również w cyklu *Borilnica* jako obraz człowieka borykającego się w samotności z wewnętrznymi siłami swej natury.

Ucieczka od własnego autentyzmu to również zgoda na reifikację życia i utrata kontroli nad światem materialnym. Bohater w cyklu Strnišy pt. *Lutka – Kukielka* zostaje pozbawiony życia przez identycznie wyglądającą kukłę. Przejmując ją, bierze na siebie rolę i zaczyna żyć jego życiem. W kontekście filozofii Gabriela Marcela uprzedmiotowienie, bezużyteczność i sprowadzenie człowieka jedynie do jego funkcji również jest śmiercią²²:

Bila je lutka tvoje velikosti, s tvojo obleko, obrazom in očmi. [...]	Była kukielka twojej wielkości, w twoim ubraniu, z twoją twarzą i oczami. [...]
V temi neslišno te je ubila. Živiš kot spomin v blodnjaku njenih sanj. [...]	W ciemności bezszelestnie cię zabiła. Żyjesz jako wspomnienie w labiryncie jej snów. [...]
Lutka po tvojem ležišču pleše. Tvoje svetle lase si češe [...] ²³ .	Kukielka na twoim posłaniu tańczy. Twoje jasne włosy sobie czesze [...]

Podobnie jak w wierszu Zajca *Isti*, poruszony został tu problem rezygnacji z życia autentycznego, nastawionego na samorealizację, a także kwestia reifikacji, konfliktu między duchowym światem jednostki a światem cywilizacji, który ją uprzedmiotawia, zmuszając do bycia numerem, jednym z wielu lub niczym niewyróżniającą się, pozbawioną naturalności kukłę, marionetką poddającą się zewnętrznemu sterowaniu. Wiersz obrazuje zatem sytuację człowieka istniejącego na dwa sposoby: jako *byt dla siebie* i *byt dla innego* (Sartre)²⁴. Jako *byt dla siebie* jest wolny, lecz jako *byt dla innego* staje się uzależniony, zdeterminowany, manipulowany. Drugi człowiek poznawany jedynie po przymiotach zewnętrznych, jak przedmiot, staje się *bytem w sobie*. Reifikując, pozbawiając go podmiotowości, bierzemy go na własność, zatem staje się kukielką. Problem powtórzeń i seryjności postaci kreowanych na podstawie kulturowych klisz, matryc, reklam, obiegowych stereotypów, a więc na wzór kukielek przywołuje także jeden z wątków odnoszą-

²¹ Por. A. Camus: *Eseje*. Wyb. i tłum. J. Guze. Warszawa, PIW, 1971. Sam Camus swoją postawę laickiego tragicznego heroizmu paradoksalnie nazywa „nowym indywidualizmem”. Por. J. Kossak: *Wstęp*. W: A. Camus: *Eseje...*, s. 33–34.

²² Por. R. Garaudy: *Perspektywy człowieka*. Tłum. Z. Butkiewicz, J. Rogoziński. Warszawa, Książka i Wiedza, 1968, s. 155.

²³ G. Strniša: *Lutka*. In: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 37–40.

²⁴ Por. *Filozofia i socjologia XX wieku...*, s. 332.

cych się do wizji ludzkiej kondycji w teatrze absurdu²⁵. Zbiorowość obcych sobie, zależnych i pozbawionych podmiotowości kukiełek to innymi słowy strywalizowana i zhomogenizowana *mass culture* współczesnej doby. Motyw kukielki przywołuje również koncepcję życia jako teatru, co zważywszy na wspólną płaszczyznę historycznych doświadczeń, odwołuje do dramatu absurdu. W obu przypadkach wyrażona zostaje świadomość utraty centrum przez współczesnego człowieka, nieznajującego w niczym oparcia, odnosi się również do wizji jednostki w dramacie absurdu. Jako współczesny dramat metafizyczny opowiada on o tragicznej niepewności człowieka, stojącego na pustej scenie, niepewnego prawdziwości wszystkiego, co go otacza – sceny, teatru, samego świata i Boga. Bohater dramatu absurdu kwestionuje na koniec swą własną realność, okazuje się poddany tragicznej grze pozorów istnienia²⁶. Podobnie jak człowiek-kukielka, wydaje się żyć życiem pozornym i nieautentycznym.

Veno Taufer również podejmuje wątek ucieczki od życia autentycznego i własnych, niepowtarzalnych doświadczeń. W wierszu *Na kraju potovanja – U kresu podróży* przedstawia homogenizację egzystencji, ukazując krainę małp (*dežela opic*). Przybywający do niej bohater staje przed możliwością rezygnacji z siebie i własnego życia na rzecz skonformizowanego bytowania w zbiorowości:

pridi med opičje kneze vse opice so knezi sam boš knez [...]	wstap pomiędzy małpie książęta wszystkie małpy to książęta sam będziesz księciem [...]
pridi na veje banan iz žaganja sam boš banana vse opice so banane [...]	wejdź na gałęzie bananowców z trocin sam będziesz bananem wszystkie małpy to banany [...]
dobil boš rep iz dolge kodraste ljubezni	otrzymasz ogon z długiej kudłatej miłości
vsi knezi imajo tak rep gugal se boš z ljubeznjo ²⁷ .	wszyscy książęta mają taki ogon będziesz się huśtać z miłością.

Możliwość życia w *krainie małp* wiąże się z prestiżem: „boš knez – będziesz księciem”, wygodą i rozrywką. Stawką jest jednak suwerenność i indywidualizm, gdyż *małpy* niczym się od siebie nie różnią. Taufer przyrównując człowieka skonformizowanego do małpy, a więc do osobnika o niższym stopniu rozwoju, wyraża dezaprobatę i ironiczny stosunek wobec postawy rezygnującej z realizacji indywidualnego potencjału.

²⁵ Por. A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 1996, s. 51–52.

²⁶ Ibidem, s. 26.

²⁷ V. Taufer: *Na kraju potovanja*. In: *Jetnik prostosti*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 19.

W wierszu *Koncert v naravi – Koncert w naturze* Taufer ukazuje natomiast współzycie dwóch osób na wzór mechanicznych urządzeń. Ona ma blaszane nogi i akwarium w głowie, a on serce, które nakręcane jest jak zegarek. Przypominają raczej urządzenia mechaniczne, pozbawieni są jakichkolwiek inicjatyw; brak im zaangażowania we własne doświadczenia:

Odpreta knjigo in iščeta pot
kjer je nebo voda in cvetni log²⁸.

Otwierają książkę i szukają drogi
gdzie jest niebo woda i kwiecista łąka.

Bohaterom wystarczy jedynie podróż lub spacer w wyobraźni, odbywane pod wpływem czytanej książki. Stąd już tylko krok do życia w wirtualnej, bezosobowej i pozbawionej autentyzmu rzeczywistości. Zajc posuwa się krok dalej i kreśli wizję miłości, która paradoksalnie nie łączy dwóch istot, ale przynosi wyobcowanie i wzajemne unicestwienie²⁹, na przykład wiersz *Dva – Dwa*. Bliskość nie jest możliwa, gdyż ciała bohaterów są lodem: „led njenega telesa – lód jej ciała”, „vklenjena v led – wtuleni w lód”. Osamotnienie, mimo bliskości fizycznej, potęguje obraz dzielącej kochanków tamy i spływającej po niej lodowatej wody:

Tako tiha, da slišita,
kako raste med njima visok, visok jez.

Tak cisi, že slišaj,
jak rośnie między nimi wysoka,
wysoka tama.

Mrzla voda pada čezenj³⁰.

Zimna woda spływa po niej.

Dwukrotnie powtórzony epitet „visok, visok” dynamizuje obraz wciąż rosnącej tamy. Przepaść między ludźmi wydaje się niemożliwa do przebycia. Zajc wyraża zatem egzystencjalistyczne skazanie człowieka na samotność. Wyobcowanie aktualizuje również wiersz *Sreča samota – Spotyka samotność*:

sreča samota drugo samoto
in reče samota drugi samoti
pojdi na moj dom samotni samota

spotyka samotność drugą samotność
i mówi samotność drugiej samotności
idź do mojego domu samotnego
samotność

in druga samota vstopi v dom samotni

i druga samotność wchodzi do
samotnego domu

in prva samota vstopi v drugo samoto

i pierwsza samotność wchodzi w drugą
samotność

sta dve samoti ena v drugi³¹.

są dwie samotności jedna w drugiej.

²⁸ V. Taufer: *Koncert v naravi*. In: *Jetnik prostosti...*, s. 26.

²⁹ Por. J. Kos: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 2002, s. 367.

³⁰ D. Zajc: *Dva*. In: *Jezik iz zemlje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1961, s. 50.

³¹ D. Zajc: *Sreča samota*. In: *Dol dol*. Ljubljana, Nova revija, 1998, s. 27.

Dominuje obraz wszechogarniającej samotności. Personifikacja samotności z jednej strony redukuje człowieka do doświadczanego przez niego stanu wyobcowania, a z drugiej – potęguje poczucie odrębności przeżywanego stanu, zależnego od ludzkiej woli. Dodatkowo paralelizm leksykalny i składniowy wskazuje na brak wyboru i jednostajność ludzkiej egzystencji. Obraz pączkującej samotności: „dve samoti ena v drugi”, nie pozostawia złudzeń, że jedynym możliwym doświadczeniem jest osamotnienie.

Poezja „krytycznej generacji” daje zatem świadectwo bliskich współczesnemu człowiekowi obaw. Z jednej strony to strach przed życiem autentycznym i odpowiedzialnym, a z drugiej – przed samotnością, depersonalizacją i reifikacją więzi międzyludzkich. Poeci dostrzegają zagrożenia „bycia-w-świecie”, jakie ujawniają się wraz z rozwojem cywilizacyjnym, a w szczególności wskazują na bezsens i grozę bezmyślnego poddania się zbiorowości i dyktowanym przez nią tendencjom. Nie wszyscy wyciągają konsekwencje z Heideggerowskiej kategorii „bycia-w-świecie”. Taufer i Zajc podążają raczej drogą Sartre’a, a ich bohaterowie przyjmują zwykle postawę pasywną. Jedynie Strniša wprowadza bohatera tworzącego własny świat, indywidualistę, artystę (np. wiersze: *Umetnik*, *Zvezde*, tomik *Jajce*). Mimo świadomości absurdu świata, cechuje go wiara w możliwość odnalezienia sensu, co koresponduje z filozofią Camusa, który „rozumie, że człowiek jest skazany, mimo to chce podjąć walkę. I nie jest to walka bez sensu. Bo istnieje absurd życia ludzkiego, ale istnieje też najgłębiej zakorzeniona w człowieku niezgoda na niweczącą podległość”³². Ucieczka w świat własnej kreacji lub mistyczne doświadczanie bytu staje się formą buntu, będącego odpowiedzią na doświadczenie absurdu egzystencji.

Refleksja o wolności i odpowiedzialności człowieka jest już czytelna na poziomie tytułu tomiku Taufera *Jetnik prostosti – Więzień wolności*. Poeta w ten sposób nawiązuje do filozofii Sartre’a, wyrażającego przekonanie, że człowieka skazanego na wolność, na swobodne dokonywanie wyborów, determinuje jedynie samodzielnie stworzony system wartości³³. Według niego, nic nie zwalnia jednostki z niełatwego do uniesienia ciężaru wolności. Człowiek jest na nią „skazany, ponieważ nie jest stworzony przez siebie samego, a pomimo to wolny, ponieważ raz rzucony w świat, jest odpowiedzialny za wszystko, co robi”³⁴. Tytuł tomiku,

³² W. Zaleski: *Odmiany nadziei*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1968, s. 155–156.

³³ Strniša wyraża się krytycznie o filozofii Sartre’a. Podnosi przede wszystkim kwestię negowania przez filozofa istnienia świata nadprzyrodzonego. Według Strnišy, fakt posiadania przez człowieka wolnej woli jest równoznaczny z istnieniem pewnej nadprzyrodzonej mocy, która nią obdarza człowieka i jednocześnie dzięki niej do ludzkiego świata przenika. Gdyby natomiast człowiek nie miał wolnej woli, byłby – jego zdaniem – ograniczoną maszyną niezdolną do stworzenia czegokolwiek. Dlatego też każde działanie ludzkie zależne jest od mocy, która jest w człowieku i nie pochodzi z „tego świata”. – „V nasprotju s tistim znanim sodobnim mislecem (Sartre) sem torej prepričan, da je bistvo pred bitjo in da je ravno naše svobodno odločanje najmočnejši dokaz za obstoj nadnaravnega sveta”. G. Strniša: *Svet in kozmos*. „Nova revija” 1987, št. 58/60, s. 265.

³⁴ J.P. Sartre: *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Tłum. J. Krajewski. Warszawa, Muza, 1998, s. 39.

a zarazem cyklu wierszy Taufera nawiązuje do uwięzienia człowieka w konieczności samotnego dokonywania wszelkich wyborów życiowych. Na osamotnienie jako jego sytuację egzystencjalną wskazuje również pochodzący ze wspomnianego cyklu wiersz zatytułowany *Balada o deževni dobi* – *Ballada o porze deszczowej*, w którym ogłoszona zostaje śmierć kapitana „kapitan je mrtev” – „kapitan jest martwy”. Zdanie to do złudzenia przypomina słynny cytat z Nietzschego: „Gott ist tot” – „Bóg jest martwy”³⁵. Śmierć kapitana rozumiana jako śmierć wyznaczającego wartości i tworzącego porządek Stwórcy skazuje człowieka z jednej strony na samotność, a z drugiej – na konieczność „przejęcia steru”, wzięcia odpowiedzialności za wszelkie decyzje, za stworzenie nowego systemu wartości oraz za kierunek dalszej podróży. Taufer tworzy zatem na wzór Nietzschego i Sartre’a obraz człowieka zdanego na samego siebie, skazanego na samotne i wolne decyzje, zmuszonego do odpowiedzialnego kierowania własnym życiem, a tym samym do tworzenia siebie i przesądzania o tym, kim jest i kim się staje. Pełen grozy i braku nadziei obraz kondycji ludzkiej w świecie bez Boga prezentuje również wiersz *Ribe* – *Ryby*, pochodzący z tego samego cyklu. Woda ulega personifikacji i może być utożsamiana z Bogiem. Ryby po stracie naturalnego, niezbędnego do życia środowiska, wody, nie potrafią zaadaptować się do nowych warunków; skazane są na klęskę. Konsekwencją śmierci Boga jest słaby człowiek, choć w założeniu miał być mocny:

voda je zgubila dno
same ste krive ribe
da je pozabila na vas [...]

woda utraciła dno
same jesteście winne ryby
że zapomniała o was [...]

vaše oči so preveč prestrašene
da bi se naučile riti po pesku
in žreti lastne črve
preostane da vam morda ptice
prebodejo oči in končate v spominu na
vlago³⁶.

wasze oczy są za bardzo wystraszone
abyście się nauczyły ryc w piasku
i żreć własne robaki
ostatecznie może wam ptaki
wydłubią oczy i skończycie, tęskniąc za
wilgocią.

³⁵ Niektórzy próbują tłumaczyć ten zwrot jako „Bóg umarł”, choć w rzeczywistości Nietzsche nigdzie w ten sposób nie pisze. Chodzi mu raczej o stosunek człowieka do Boga. Filozof próbował zrozumieć zjawiska, które dostrzegał we współczesnej kulturze, a które doprowadziły do zabicia Boga (głównie chodzi mu o chrześcijańskiego Boga) przez człowieka. Stwierdzenie Nietzschego oznacza jednak raczej zanegowanie odniesienia do wiecznego, idealnego i niezmiennego boskiego porządku, przez co wszystko staje się względne, wszystko możliwe do przyjęcia lub odrzucenia. Zabicie Boga oznacza więc konieczność błędzenia w poszukiwaniu własnego systemu wartości, gdyż wszelkie wartości bezwzględne, obiektywne przestały mieć jakąkolwiek rację bytu. Człowiek unicestwiając to, co było uważane za najświętsze, gotów jest zanegować wszystko. Por. W. Her-
man: *Filozofia egzystencjalna...*

³⁶ V. Taufer: *Ribe*. In: *Jetnik prostosti...*, s. 9.

Podobnie człowiek po stracie odwiecznego porządku boskich wartości, do którego *notabene* sam się przyczynił, „sam jest sobie winny”, z trudem odnajduje się w nowej rzeczywistości; jest zdezorientowany i z oporem przyjmuje świadomość konsekwencji własnych działań: „žre lastne črve – žre własne robaki”. W wierszu ptaki, symbolizujące wolność, paradoksalnie mogą dopełnić dzieła zagłady – wydłubać człowiekowi oczy, jak wolne wybory, dokonywane zgodnie ze zgubnym dla człowieka systemem wartości, mogą doprowadzić do samozniszczenia. Podobnie w wierszu Zajca Bóg wycofał się ze świata bądź z powodu zmęczenia (wiersz *Gotska okna – Gotyckie okna*), bądź wyrachowania (wiersz *Računar strašni – Okrutny rachmistrz*). Przypisanie Bogu ludzkich słabości lub wad wskazuje również na spoczywającą jedynie na człowieku odpowiedzialność. Świat jako nieudana kreacja budzi natomiast w podmiocie rozczarowanie i pytanie o sens całego dzieła stworzenia: „[...] čemu vse to ustvarjanje, / ki se ti najbrž ni posrečilo?”³⁷ – „[...] po co całe to tworzenie, / które chyba ci się nie udało?”.

Sartre podkreśla, że nie ma ucieczki przed wolnością decydowania, że nawet wykonywanie rozkazów nie zwalnia od indywidualnej odpowiedzialności, a słuchanie rad i wskazówek innych ludzi również wiąże się z wyborem tego, kto zostanie doradcą. Także ucieczka przed decyzją, oddanie swego życia losowi i tzw. zbiegom okoliczności jest wolnym, choć może nieświadomym wyborem jednostki. Według Sartre’a, nawet odszyfrowywanie otrzymywanych przez ludzi wierzących znaków wymaga decyzji odnoszącej się do interpretacji, mającej największe znaczenie w danej sytuacji. Podaje on przykład biblijnego Abrahama, który tak naprawdę nie mógł być pewny, czy usłyszany przez niego głos pochodził rzeczywiście od Boga, czy też był tylko tworem wyobraźni lub halucynacji. Każdy zatem może swoją wolność realizować w inny sposób, decydując się na pewne rozwiązania bądź ich unikając. Na ten aspekt ludzkiej wolności wskazuje obraz kochanków w wierszu *Ljubezen I – Miłość I*. Mieszkające w ich ustach dwa różne ptaki odlatują w przeciwnie strony. Miłość również okazuje się skażona obcością, choć w swym wyborze jest wolna. Paralelizm składniowy podkreśla bliskość bohaterów, a antyteza – ich rozminięcie się, oddalenie od siebie:

v tvojih ustih gnezdi zelena ptica	w twoich ustach gnieździ się zielony ptak
v mojih ustih gnezdi rdeča ptica [...]	w moich ustach gnieździ się czerwony ptak [...]
zelena ptica vzleti proti sivemu jutru	zielony ptak wzlatuje w kierunku szarego poranka
rdeča ptica proti črnemu večeru ³⁸ .	czerwony ptak w kierunku czarnego wieczora.

³⁷ D. Zajc: *Računar strašni*. In: *Rožengruntar...*, 1974, s. 44.

³⁸ V. Taufer: *Ljubezen I*. In: *Jetnik prostosti...*, s. 8.

Indywidualne wybory dyktowane stwarzanym przez siebie systemem wartości prowadzą ludzi w różnych kierunkach, różnymi drogami. Ludzka rzeczywistość sprowadza się zatem do wolnego działania, kierowania własnym życiem, w rezultacie każdy człowiek sam przesądza o tym, kim jest i w którą stronę „wzlatuje” jego wolna decyzja. Obraz poetycki dwóch ptaków, bliskich sobie i jednocześnie obcych, podważa możliwość efektywnej komunikacji; podkreśla fakt rozmijaniania się ludzkich światów nawet w przypadku bliskich sobie osób. Dla Taufera, podobnie jak w filozofii Sartre’a, nawet głębokie relacje, takie jak przyjaźń czy miłość, „napiętowane są pierwotnym grzechem obcości”, a wszelkie stosunki międzyludzkie wyrażać się mogą tylko dwoma słowami: konflikt i samotność³⁹.

Zajc również wskazuje na konieczność wzięcia odpowiedzialności za popełniane czyny, za wszelkie decyzje świadczące o człowieku nawet po upływie czasu. Podmiot pyta także o samą świadomość przemijania i świadomość konsekwencji ludzkich działań:

Tvoja dejanja prihajajo za tabo. S trhlimi usti ti pripovedujejo o tebi.	Twoje czyny przybywają za tobą. Spróchniałymi ustami opowiadają ci o tobie.
O tebi, pozabljenem in raztresenem ob poti.	O tobie, zapomnianym i rozproszonym w drodze.
O tistem, kar si bil. O tistem, kar nikoli več ne boš ⁴⁰ .	O tym, czym byłeś. O tym, czym nigdy już nie będziesz.

Analogicznie do Taufera, Zajc porusza problem odpowiedzialności i związaną z nim kwestię osobistej wolności każdego człowieka, odwołując się do filozoficznych rozważań Sartre’a. Człowieka określają własne wybory i decyzje, czego świadomy jest podmiot wiersza Zajca. „Nie ma żadnej określonej natury ludzkiej – pisze Herman – i dopiero w trakcie swego życia człowiek rozstrzyga, jakie właściwości będą go określać – będzie takim, jakim sam siebie uczyni”⁴¹. Postępowanie bohatera wiersza również nie idzie w niepamięć, lecz „opowiada” o nim, o jego przeszłości i o utraconych możliwościach: „O tistem, kar nikoli več ne boš”. Zastosowana anafora przypomina wyliczankę i podkreśla, o jak wielu aspektach życia bohatera świadczą jego decyzje i czyny.

W kontekście odpowiedzialności za własne i cudze życie w twórczości Zajca pojawia się również refleksja o minionej młodości i żal za niespełnionymi nadziejami. Wątek ten wydaje się obcy Strnišy. Poezja Zajca przepełniona jest świadomością

³⁹ T.M. Jaroszewski: *Osobowość i wspólnota...*, s. 224.

⁴⁰ D. Zajc: *Glava sejavka*. Maribor, Obzorja, 1971. Jest to tematyczny wybór autorski, podobnie jak *Vesolje Strnišy*, z tym, że Zajc dodatkowo włączył do niego wiersze ze swoich dramatów poetyckich. Strniša również zestawiał osobny tomik wierszy pochodzących z jego dramatów, zatytułowany *Rebrnik – Szkielet*. Boris Paternu twierdzi, że dowodzi to ścisłego związku poezji z dramatem, a nawet przekształcania się jednego rodzaju w drugi, jakie miało miejsce w tym czasie.

⁴¹ W. Herman: *Filozofia egzystencjalna...*, s. 62.

cią „o wykluczeniu, o nieprzeżytej, niespełnionej młodości pełnej nadziei i wyobrażeń. [...] Cały świat Zajca jest jedną, nieureczywistnioną, głęboko schowaną wizją”⁴². Być może traumatyczne przeżycia, jakich poeta doświadczył w wieku młodzięcym, a także sprzeczność między koniecznością poddania się sytuacji historycznej – wojnie, reżymowi, a potrzebą wolnego kształtowania własnego życia każą mu rozliczać się wciąż z niespełnionymi pragnieniami. Natomiast w przypadku Strnišy traumatyczne przeżycia wojny i więzienia popychają go ku stwarzaniu wizji rzeczywistości doskonałej czy nadrzeczywistości.

Veno Taufer również zwraca się ku doświadczeniom młodości. Istotna staje się dla niego relacja między światem jego generacji a światem przodków, różnica między tymi światami. W wierszu *Melanholija drugega ešalona* – *Melancholia drugiego eszelonu* ukazuje sytuację młodego pokolenia, któremu w spadku pozostawiono krwawę, traumatyczne doświadczenie i na nim musi ono budować własny, nowy świat:

Za dediščino
so nam dali
s svežo krvijo žgan kamen
za nov dom⁴³.

W spadku
dali nam
świeżą krwią palony kamień
na nowy dom.

Życie rozumie Taufer, podobnie jak Zajc, jako stan opuszczenia, jako samotność osoby „rzuconej w świat”, uwikłanej w niekończące się konflikty i zmuszonej po omacku wybierać swe drogi życiowe. Wszelkie prawdy czy drogowskazy przodków przestają być aktualne; przed młodymi rysują się liczne drogi, lecz „nikt nie wie, która jest właściwa”. Pozostawieni są sami sobie, skazani na trud uwalniania się od niechcianego dziedzictwa, uniemożliwiającego poczucie pewności, wspólnoty i spełnienia. Wiersz prezentuje zatem sytuację życiową Heideggerowskiego podmiotu, istoty „rzuconej w byt”, wyłączonej ze wszystkich realnych związków z innymi jednostkami, odosobnionej, niezdeterminowanej i pozbawionej osobistej historii oraz zmuszonej do poszukiwań jakiegokolwiek punktu odniesienia. Taufer wyraża w ten sposób egzystencjalne poczucie „braku podstaw”, a więc całkowite osamotnienie jednostki w jej wyborach.

Ponadto cały tomik Taufera wskazuje niejako na współistnienie dwóch paralelnych światów – „idealnego” świata przodków, nieobecnego już w zastanej teraźniejszości, lecz pozostawiającego na niej piętno minionej świetności, oraz „teraźniejszego”, pozbawionego sensu i niemogącego niczym wypełnić panującej w nim pustki. Na rozłam między tymi światami wskazuje sam tytuł tomiku *Svinčene zvezde*, w którym zestawione zostały z sobą metafizyczny i niedostępny wymiar

⁴² „[...] o izvrženosti, o nedoživeti, neizpolnjeni mladosti upov in viziji. [...] Ves Zajčevski svet je ena sama, nerojena, v najglobljo plast žive celice vtisnjena vizija”. D. Poniz: *Molk in pisava...*, s. 90.

⁴³ V. Taufer: *Melanholija drugega ešalona*. In: *Svinčene zvezde*. Ljubljana, Samozaložba, 1958, s. 32.

gwiazd – rzeczywistość wyidealizowana, z ciężarem ołowiu – realnym trudem codzienności.

Strniša zupełnie inaczej rozumie relację między rzeczywistością teraźniejszą a minioną. Wszystko, co przeszłe, istnieje dla niego również obecnie, wszystko pozostawiło po sobie niezatarte ślady, tworząc wielki, nieprzerwany krąg istnienia. Przekonanie o nierozzerwalnym związku przeszłości z tym, co aktualne, wyraża np. w cyklu *Cro Magnon*, w którym podmiot ukazany jest jako ogniwo biologicznie i kulturowo związane z przeszłością, pracłowiekiem, prazwierzęciem: „[...] v zemlji je težka sled živali, ki je nikoli ne spoznamo” – „w ziemi jest głęboki ślad zwierzęcia, którego nigdy nie poznamy”, ale również z przyszłością i potomkami: „Tisti, ki pridejo za nami bodo našli ime zanjo” – „Ci, którzy przyjdą za nami, znajdą dla niego imię”⁴⁴. Podobnie cykl *Noetova barka* – *Arka Noego* prezentuje wizję jedności świata współczesnego i świata przodków:

V živi skali bosa sled
tu so obstali nekoč ljudje
Sledi kopit, odtisi šap
tu je stopala žival⁴⁵.

W żywej skale bosi ślad
tu przebywali niegdyś ludzie.
Ślady kopyt, odciski łap
tu stąpało zwierzę.

W ten sposób Strniša wyraża bliską mu ideę solidarności Camusa, rozszerzając ją na cały świat, na przeszłe i teraźniejsze doświadczenia ludzkości. „Złączony jestem ze światem każdym moim gestem, z ludźmi całą moją wdzięcznością i litością”⁴⁶ – pisał Camus. Jego idea solidarności przybiera w twórczości Strnišy raczej społeczny wymiar, a zgodnie z jego światopoglądem – także wymiar globalny, kosmiczny.

Obraz przedstawiony w cyklu jest również wyrazem tęsknoty za pewną nie-nazwaną pełnią, tęsknoty zmuszającej do poszukiwania swoistej syntezy czasu i wieczności w ramach ludzkiej egzystencji historycznej. Taka wizja bardziej niż z koncepcją wolności Sartre’a czy koncepcją ontologicznej samotności człowieka „wrzuconego w byt” koresponduje z refleksją filozoficzną Gabriela Marcela. Filozof ten bowiem próbował uświadomić istnienie głębokiej rzeczywistości, w jakiej ludzie są zanurzeni, nie zdając sobie z tego sprawy. Nawiązuje ona również (odchodząc od egzystencjalizmu) do platońskiej mistyki Bytu, będącego źródłem wszystkich bytów i równocześnie źródłem wszystkich wartości, znajdującym się poza zasięgiem dialektyki. Marcel transcendentny świat bytu, do którego pragnie przenieść człowieka, utożsamia z Bogiem (chrześcijańskim Bogiem). W utworach Strnišy jednak nie pojawia się Bóg chrześcijański, rzadko kiedy przywołuje on Boga w ogóle, choć wykorzystuje symbolikę chrześcijańską. Chodzi mu raczej o nienazwany, wieczny i mistyczny wymiar bytu. Bohater Strnišy, podobnie jak podmiot

⁴⁴ G. Strniša: *Cro Magnon*. In: *Zvezde*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965, s. 33.

⁴⁵ G. Strniša: *Noetova Arka*. In: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972, s. 48.

⁴⁶ A. Camus: *Dwie strony tego samego*. Tłum. J. Guze. W: A. Camus: *Eseje...*, s. 85.

w filozofii Marcela, „ma poczucie, że ten świat jest tylko odcinkiem niewidzialnej rzeczywistości, która go ogarnia i przekracza”⁴⁷. Filozof wprowadza nawet określenie „świadomość planetarna”⁴⁸, które w odniesieniu do twórczości Strnišy przywołuje pojęcie „kosmicznej świadomości”.

W kontekście tej filozofii wspomnieć należy także omawiany już cykl *Na drugi strani*, w którym wszystko, co „veseljak – wesołek” posiada lub widzi, jest niejako przedłużeniem jego ciała, wszystko zatem, co znajduje się w jego „orbicie egzystencjalnej”, implikuje również jego obecność. Dialog Strnišy z filozofią Marcela przejawia się w poszukiwaniu prawdziwego bytu; skierowany jest ku intersubiektywności, ku twórczej wymianie, jaka dokonuje się wraz z otwarciem na Innego, na jego świat, a także na świat natury czy przodków. Wyjście ku intersubiektywności Marcel określa jako partycypację, a ta z kolei zakłada wymóg transcendencji. Podmiot partycypujący jest bytem-w-sytuacji i w drodze, zdany na konkretne spotkanie z Innym.

Transcendencja rozumiana jest tu jako „obiekt” wymagań wyższych, bardziej czystych postaci doświadczenia, świadomego życia, dojrzewającego do coraz głębszych warstw komunikacji⁴⁹. Dla Marcela byt to teren ujawnienia się ukrytej jedności, dzięki której człowiek istnieje, i w której jest zanurzony. To jedność łącząca jednostkę z innymi bytami w rzeczywistości przezuwaną przez nią intuicyjnie⁵⁰. Wizję jedności świata, stanowiącego siatkę wzajemnie powiązanych bytów, przedstawia wiersz *Svet – Świat*. Niewątpliwie odpowiada ona koncepcji Marcela, będąc wyrazem wiary w harmonijną naturę świata:

Prej ko ti, je vse bilo,
za teboj nekoč še bo:
vse, kar je bilo nekoč,
vse, kar kdaj morda še bo⁵¹.

Wcześniej niż ty, wszystko było,
po tobie kiedyś jeszcze będzie:
wszystko, co było wcześniej,
wszystko, co kiedyś może jeszcze
będzie.

Strofa ta wydaje się ponadto próbą wyrażenia Marcelowskiej Tajemnicy – jednego z najważniejszych pojęć jego filozofii – jako najgłębszej jakości ludzkiej partycypacji, najściślej związanej z obecnością. Tajemnica – stwierdza on – „jest czymś, w czym ja sam jestem zaangażowany i co w konsekwencji daje się pomyśleć wyłącznie jako sfera, w której rozróżnienie tego, co jest we mnie, i tego, co jest przede mną, traci swoje znaczenie i swoją wartość pierwotną”⁵². W wierszu Strnišy życie

⁴⁷ R. Garaudy: *Perspektywy człowieka...*, s. 155.

⁴⁸ G. Marcel: *Tajemnica bytu*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków, Znak, 1995, s. 47.

⁴⁹ Ibidem, s. 15–16.

⁵⁰ Marcel, pisząc o własnym pojmowaniu bytu, stwierdza: „[...] troszczyć się o byt tylko tyle, o ile bardziej lub mniej wyraźnie uświadamiam sobie ukrytą jedność, łączącą mnie z innymi bytami, których rzeczywistość przezuwam”. Ibidem, s. 224.

⁵¹ G. Strniša: *Svet*. In: *Oko*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, s. 247.

⁵² G. Marcel: *Być i mieć*. Tłum. P. Lubicz. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1986, s. 100.

człowieka współczesnego ukazane jest jako synteza przeszłości i przyszłości, a więc również wszelkich minionych i potencjalnych relacji z Innymi. Zawarta jest w nich zatem „pełnia intersubiektywnych relacji”. Zastosowana w wierszu anafora potęguje wrażenie owej pełni. Poeta kreuje wizję, w której wszystko wchodzi w kontakt ze wszystkim, wszystko pozostaje w łączności, nie tylko w aspekcie międzyludzkim (jak u Marcela), lecz również w kontekście istnienia w ogóle.

Zając przeciwnie – podkreśla rozłam i konflikt między światem natury a światem człowieka. Kreowane przez niego obrazy zdają się wyrazem Sartre’owskiego przekonania, że człowiek powinien uświadomić sobie swą absolutną obcość, przeciwieństwo natury i całego otoczenia. Dane Zajc często posługuje się personifikacją. Istotne jest jednak to, że atrybuty zwierząt zwykle nie są wykorzystywane jedynie dla określenia stanu czy cech człowieka, lecz wiodą w wierszach „własne życie”⁵³. I tak, hieny mogą być rozumiane jako destrukcyjna moc niszcząca ciało lub osobowość człowieka, ale też traktowane jako prawdziwi padlinożercy, tym samym ich gra wzbudza większe przerażenie. Podobnie schwytyany wilk nie jest wyłącznie symbolem ludzkiego uwięzienia „w klatce” instytucji społecznych, lecz również „prawdziwym wilkiem” (wiersz *Ujeti volk – Schwytyany wilk*); obraz ryczącego byka interpretować można jako obraz człowieka – ofiary historii, choć może też zostać odczytany dosłownie (wiersz *Veliki črni bik – Wielki czarny byk*).

W wierszu *Smeh hijen – Śmiech hien* grozę wywołuje obraz człowieka będącego ofiarą zwierząt – bezwzględnych padlinożerców. Rozczłonkowują one jego ciało i prowadzą z nim okrutną grę o życie. Człowiek staje się przedmiotem ich zabawy, bezwolną marionetką całkowicie zależną od swych oprawców. Ich śmiech powraca w refrenie, potęgując dramatyzm ukazanego zdarzenia. Wykorzystane rytmiczne środki wyrazu mają z jednej strony funkcję porządkującą, a z drugiej – aktualizują pozaintelektualne, magiczne warstwy języka; mantryczny rytm wiersza⁵⁴ upodabnia go do ponawianego zaklęcia i potęguje grozę. Dzięki zastosowaniu anafory i refrenu strach przed śmiercią jest dramatycznie stopniowany. Człowiek staje się obiektem gry: w wierszu *Strnišy – kotów-snów*, w utworze Zajca – hien. Absurdalność i groza obrazu Zajca polega jednak na tym, że w prowadzonej rozgrywce nie chodzi o odmienny stan świadomości, lecz o życie człowieka. Hieny to też inni, okrutni ludzie, o zwierzęcej, agresywnej naturze:

Hijene prihajajo.	Hieny przybywają.
Hijene se smejejo s suhim strašnim	Hieny się śmieją suchym strasznym
smehom. [...]	śmiechem. [...]
Pustite moje noge. [...]	Zostawcie moje nogi. [...]

⁵³ „Zajčeve živalske pesmi so napisane s tako čutno nazornostjo, da jih ni mogoče brati zgolj kot personifikacije; živali niso le retorični nadomestek za človeka, ampak živijo v teh pesmih tudi svoje in samo-svoje življenje”. B.A. Novak: *Ritem pri Zajcu*. In: *Interpretacije*. Red. J. Snoj. Ljubljana, Nova revija, 1993 s. 90.

⁵⁴ Za: I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie...*, s. 20.

Pustite mi na njih moje prste.	Zostawcie mi na nich moje palce.
Pustite mi v njih mojo kri. [...]	Zostawcie mi w nich moją krew. [...]
Pustite moje roke. [...]	Zostawcie moje ręce. [...]
Ne zasajajte vanje	Nie wbijajcie w nie
belih skelečih zob [...]	białych kłujących zębów. [...]
Pustite mojo glavo. [...]	Zostawcie moją głowę. [...]
Vrnite mi mojo lepo glavo [...] ⁵⁵ .	Zwróćcie mi moją piękną głowę [...] ⁵⁶ .

Wiersz *Smeh hijen* wyraża egzystencjalne przekonanie o ciągłym zagrożeniu ludzkiego świata także przez świat przyrody, w obcowaniu z którym człowiek może odczuwać jedynie strach (Sartre). Przyroda nie jest tu obiektem wzruszeń i doznań estetycznych, nie staje się również terenem ucieczki. Kontakt z naturą, jako absurdalną i wrogą, nie odznacza się harmonią, a człowiek nie znajduje w nim nic, co mogłoby stanowić jakąś wartość dla jego egzystencji. Staje się wręcz ofiarą niezrozumiałego świata przyrody, pozbawiającej go tożsamości – głowy, atrybutu rozumu i myślenia; rąk symbolizujących zdolność do pracy i tworzenia; nóg stanowiących podporę i symbol niezależności, samodzielności oraz krwi będącej wyrazem życia, temperamentu i pochodzenia. Natura w wierszu Zajca staje się zatem wrogiem człowieka. W przeciwieństwie do Strnišy, nie znajduje on w niej tajemnicy, umożliwiającej zetknięcie się z wyższą rzeczywistością. W wierszu Strnišy *Ladja – Okręt* podróżnym przyświeca w nocy *siedem gwiazd Oriona*, cały wszechświat zatem sprzyja człowiekowi, natura pozbawiona jest w stosunku do niego wrogości, tak charakterystycznej dla poezji Zajca.

W wierszu Zajca *Smeh hijen* groza, wywołana absurdalnością kreowanego obrazu, zostaje dodatkowo spotęgowana w kontekście stosunków międzyludzkich, gdy okrutne hieny utożsamione zostaną z bezwzględnymi ludźmi, mogącymi zagrażać człowiekowi, jego życiu i integralności. Kreowany przez Zajca obraz staje się wówczas doskonałą ilustracją słynnego cytatu z dramatu Sartre'a *Przy drzwiach zamkniętych* – „Piekło to są Inni”⁵⁷, będącego konsekwencją idei wzajemnej obcości ludzi, niemożliwości istnienia jakiegokolwiek autentycznej ich wspólnoty, wzajemnego zrozumienia. Według Sartre'a, stosunków międzyludzkich nie charakteryzuje współlistnienie (Heideggerowskie *Mitsein*), lecz konflikt⁵⁸. Wiersz w tym kontekście obrazuje zatem antagonistyczne relacje, oparte na dążeniu do uprzedmiotowienia człowieka, do stworzenia pewnego jego obrazu, który byłby niezależny od rzeczywistego. Wyraża również przekonanie, że wszelka wspólnota jest wykluczona, ponieważ rozpada się na sumę nieustannie zagrażających sobie jednostek przez wzajemną reifikację.

⁵⁵ D. Zajc: *Smeh hijen*. In: *Požgana trava*. Ljubljana, Samozaložba, 1958, s. 91.

⁵⁶ D. Zajc: *Smeh hijen – Śmiech hien*. Tłum. R. Wojtoń. „Opcje” 2004, nr 1/2, s. 20.

⁵⁷ J.P. Sartre: *Przy drzwiach zamkniętych*. Tłum. J. Lisowski. W: J.P. Sartre: *Dramaty*. Warszawa, PIW, 1956, s. 176. Strniša w sposób bezpośredni odwołuje się do tego stwierdzenia Sartre'a, cytując je w przedmowie do dramatu *Ljudožerci*. Dystansuje się jednak do postawy filozofa.

⁵⁸ Por. T.M. Jaroszewski: *Osobowość i wspólnota...*, s. 175–176.

Podobne przekonanie zawiera koncepcja egzystencji człowieka przedstawiona w dramacie absurdu. Metafizyczny lęk, męka i cierpienie, wynikające ze świadomości chaosu i braku sensu ludzkiego życia, aksjomatycznej pustki, wyznaczyły temat dzieł Becketta, Ionesco i wielu innych. Z jednej strony podejmują oni problematykę absurdu samego istnienia w świecie, z drugiej natomiast z pomocą satyry piętnują absurdalność życia nieautentycznego w zakłamanej i zdeformowanej przez język, politykę, działania społeczne rzeczywistości państwa, w którym dominują uczucia martwoty, nudy i wyobcowania⁵⁹. W wierszu Zajca napięcie potęgują powtórzenia – anafora i refren, ponieważ każde z nich może być ostatnim, zapowiadającym śmierć bohatera. Podobnie jak w teatrze absurdu Becketta, powtórzenia niemal zatrzymują czas, zbliżając go do nieruchomej teraźniejszości. Kilkakrotne inscenizowanie tych samych zdarzeń w tym samym porządku i wśród identycznych przedmiotów powoduje wrażenie czasu zastygłego. A ten z kolei w obu przypadkach zapowiada koniec, śmierć. Przeciwnie niż w rytuale, gdzie powtórzenia odsyłają wciąż do początku⁶⁰.

Wykluczenie z wielkiego kręgu natury powoduje odczuwanie braku i niespełnienia, towarzyszące często podmiotowi poezji Danego Zajca. W jego utworach nie pojawia się doświadczenie poczucia jedni z całym wszechświatem i najmniejszą jego częścią, do ujawnienia czego dąży Strniša. Opisuje on raczej samotność, wyobcowanie, pustkę i zagubienie człowieka w świecie. Zdaniem Borisa A. Novaka, „od początku swojej drogi poetyckiej Zajc mówi o najgłębszej ludzkiej samotności w świecie, który nie jest przyjaznym domem, ale miejscem zimnym, bezdusznym i niebezpiecznym”⁶¹. Doświadczenie zagrożenia w świecie, będącym miejscem wrogim i obcym, obrazuje również wiersz *Ni te – Nie ma cię*, pochodzący z tomiku *Ubijavci kač*. W wierszu tym powraca problem uniezależnienia się świata materialnego od człowieka. Przedmioty zaczynają żyć życiem „dla siebie”, tworząc nawet własny kod porozumiewania się, co więcej – kpią z człowieka. Podobnie jak w wierszu *Smeħ hijen*, poeta stosuje rytmiczne środki wyrazu (anafora, epifora), dzięki którym rytm wiersza nabiera mantrycznego charakteru, potęgującego napięcie:

Ni te v glasu vetra, ne v razmetanosti	Nie ma cię w głosie wiatru, ni
gora,	w rozmachu gór,
ni te v cvetu, in če kličejo ptice, ne	nie ma cię w kwiecie, i jeśli ptaki wołają,
kličejo tebe,	nie wołają ciebie,
ni te v goloti zemlje, ne v težkem vonju	nie ma cię w nagości ziemi, ni
trave,	w ciężkim zapachu trawy,

⁵⁹ Por. A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu...*, s. 14–15.

⁶⁰ Por. J. Błoński, M. Kędzierski: *Samuel Beckett*. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 21.

⁶¹ „Od začetka svoje pesniške poti upesnjuje Zajc temeljno človekovo samoto na svetu, ki ni prijazen dom, temveč mrzlo in ravnodušno, nevarno in človeku sovražno bivališče”. B.A. Novak: posłowie do tomiku D. Zajca: *Dol dol...*, s. 78.

in če sadiš rože, da bi ti dišale, rože	i jeśli sadzisz kwiaty, żeby ci pachniały,
dišijo sebi,	kwiaty pachną dla siebie,
in če zgradiš cesto, ti bo cesta	i jeśli wybudujesz drogę, droga będzie
pripovedovala o sebi,	ci opowiadała o sobie,
in če postaviš dom, če ga napolniš	i jeśli postawisz dom, jeśli wypełnisz go
s svojimi dragimi predmeti,	drogami sobie przedmiotami,
te bo nekega dne sprejel kot tujca	pewnego dnia przyjmie cię jak obcego
in predmeti bojo govorili sebi s svojim	a przedmioty będą sobie rozmawiały
jezikom,	w swoim języku,
posmehljivim zate ⁶² .	drwiącym z ciebie.

W tym obrazie poetyckim człowiek jest odizolowany od natury, skazany na zburzenie dotychczasowego ładu świata i ciągle zagrożenie z jego strony: „[...] nekega dne se ti bo uprl ves tvoj svet” – „[...] pewnego dnia twój świat stanie przeciwko tobie”. Upersonifikowana natura dodatkowo wzbudza grozę i niepewność: „[...] takrat bo kamen sovraštvo [...] ptice ti bojo zabijale v čelo / skeleče žeblje svojih glasov – „[...] wtedy kamień będzie wrogością [...] ptaki będą ci wbijały w czoło / kłujące gwoździe głosów”. Obcość, a nawet wrogość świata i zagubienie w nim człowieka stają się w tym czasie podstawowym wątkiem tematycznym poezji Zajca.

Wspólne dla Strnišy i Zajca jest nieantropocentryczne spojrzenie na świat i człowieka, innym jednak służy celom. Strniša wyraża pokorę człowieka wobec innych istnień, Zajc zaś – jego tragizm, wynikający z braku poszanowania wyjątkowości i niepowtarzalności jednostki. W wierszach Strnišy przedmioty ożywają, prowadzą własne życie, w utworach Zajca stają nawet przeciw człowiekowi, przestają mu służyć. Obaj poeci wskazują na niemożność dłuższego utrzymania hierarchii bytów, na zachwianą pozycję człowieka. Obraz świata podporządkowany człowiekowi okazuje się płaski i jednowymiarowy. Ponadto egzystencjalne przekonanie o zasadniczej różnicy między istnieniem człowieka a istnieniem rzeczy ulega tu zachwianiu. Rzeczy zaczynają „egzystować” na podobieństwo ludzi, a ludzie „istnieć” na wzór przedmiotów. Poeci demaskują iluzję, że świat stworzony jest po to, by służyć człowiekowi. W poezji Strnišy jednak człowiek pozostaje istotnym jego elementem, w twórczości Zajca zaś zostaje wykluczony z wielkiego kręgu natury:

Laž je da je studenec zato, da bo gasil	Kłamstwem jest, że strumień jest po to,
tvojo željo,	żeby gasił twoje pragnienie,
in reka zato, da te bo okopala	a rzeka po to, aby cię wykąpała
v hladnem naročju.	w chłodnych ramionach.

Wiąże się to również z odwróceniem perspektywy percepcyjnej, w konsekwencji czego rzeczy niejako uniezależniają się od spojrzenia podmiotu oraz dokonuje się swoista relatywizacja jego prawd. Poeci ci próbują ukazać człowieka z pozaludzkiej perspektywy – natury bądź rzeczy.

⁶² D. Zajc: *Ni te*. In: *Ubijavci kač*. Maribor, Obzorja, 1968, s. 37.

Strniša grozę uprzedmiotowienia człowieka i zagrożenia płynącego od innych ludzi najwyraźniej przedstawia w wierszu *O fantu ki je jedel fanta – O chłopcu, który jadł chłopca*⁶³:

Zgodilo se je v naših dneh.
Resnična povest o resničnih ljudeh:

Ljudje so ujeli druge ljudi,
sovražnike sovražniki. [...]
Vse so metali v črno jamo –
dva sta bila živa sredi mrtvih fantov
[...]

reče prvi drugemu:
Umrła bova od gladu.
Namigne mu, zašepeta:
Tukaj je dovolj mesa!
Drugemu prvi govori:
Mrtvih nič več ne boli.
Skrit nož iz žepa vzame ta,
odreže mrtvaku kos mesa.
Reže, žveči, vsako noč,
tretjo noč dobi spet moč⁶⁴.

Zdarzyło się za naszych czasów.
Prawdziwa opowieść o prawdziwych
ludziach:

Ludzie ujeli innych ludzi,
wrogów wrogowie. [...]
Wszystkich wrzucali do czarnej jamy –
dwóch pozostało żywych pośród
martwych chłopców. [...]

jeden mówi do drugiego:
Umrzemy z głodu.
Skinie na niego, zaszepecze:
Tutaj jest wystarczająco dużo mięsa!
Drugi mówi pierwszemu:
Martwych nic już nie boli.
Ukryty noż z kieszeni wyjmuje,
odcina trupowi kawałek mięsa.
Kroi, żuje, w każdą noc,
Trzeciej nocy wraca mu moc.

Piekłem okazują się tu z jednej strony oprawcy skazujący na śmierć, a z drugiej – sami skazańcy, walczący do końca o przetrwanie, choć w obu przypadkach piekło to inni. Wiersz ten jest o tyle ważny, że Strniša rzadko sięga po budzące grozę i poczucie absurdalności świata obrazy. Niemniej jednak dostrzegał obecne w człowieku tendencje destrukcyjne. W poezji Zajca natomiast grozę i nieprzychylność świata wyrażają niemal wszystkie utwory. Przepełnione są świadomością zła, przemocy i nieprzychylnych człowiekowi sił. Kreowany przez niego świat zasiedlony jest niezliczonymi, potęgującymi niepokój przedmiotami, jak: igły, ości, ostrza, kolce, ciernie, noże czy skorupy. Nawet człowiek staje się źródłem zagrożenia i nieobliczalności: „[...] mu znenada zadrgnemo / okrog vratu zanko iz žice” – „[...] nieoczekiwanie nałożymy mu / pętlę z drutu wokół szyi”. Wszystko to powoduje wrażenie, że gdzieś w tle „zawsze czyha zło, zawsze rodzą się ciemne moce,

⁶³ Wiersz ten pochodzi z dramatu poetyckiego pt. *Ljudožerci*, a następnie opublikowany został w tomiku *Rebrnik*, stanowiącym wybór wierszy z dramatów. Wiersz ten, podobnie jak cały dramat, motywowany jest historycznie, co jest niezmiernie rzadkie dla tego poety. Na jego powstanie bezsprzecznie miały wpływ wydarzenia mające miejsce w Słowenii podczas drugiej wojny światowej, a dokładnie fakt ludożerstwa, jakiego dopuszczali się skazani na śmierć więźniowie, którzy przeżyli egzekucję i zmuszeni byli trwać w zbiorowym grobie, między martwymi i na wpół żywymi (jak oni) rodakami.

⁶⁴ G. Strniša: *O fantu ki je jedel fanta*. In: *Rebrnik. Šale, pripovedke, sanje in novele v verzih, vse iz iger Gregorja Strniše*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976, s. 29.

zawsze pozostaje znak śmiertelności, ostateczności”⁶⁵. Przeciwnie niż w twórczości Strnišy, który pragnie dawać świadectwo istnienia pewnej głębi, wiecznego wymiaru świata, podważając tym samym wszelką skończoność i ostateczność. Dlatego w jego utworach nie ma wersów typowych dla Zajca, opisujących wrogi i pełen paradoksów świat, jak między innymi w wierszu *Ribe* – *Ryby*:

Zakopal sem svojo glavo na samotnem kraju globoko v trhlo listje. [...]	Zakopałem swoją głowę na opustoszałym miejscu głęboko w spróchniałym listowiu
Zakopal sem jo globoko in posejal vse poti do nje	Zakopałem ją głęboko i posiałem na wszystkich drózkach do niej
s strupenimi kačjimi glavami ⁶⁶ .	jadowite głowy węży.

Wiersz ten jest także wyrazem lęku o własne życie, trwogi przed istnieniem. Opustoszałe miejsce ma zapewniać bezpieczeństwo, podobnie jak jadowite głowy węży strzegące drogi. Bohater przeżywa egzystencjalny strach i zagrożenie, musi się bronić, choćby wycofaniem, pamiętać o ewentualnych zagrożeniach. Własne życie i siebie samego przeciwstawia temu, co go otacza, a to z kolei rodzi poczucie alienacji. Oprócz lęku, grozy, odpowiedzialności, „braku podstaw”, wyobcowanie stanowi zatem kolejny egzystencjalny problem pojawiający się w poezji „krytycznej generacji”. Bliski jest on również Strnišy, którego bohater między innymi „pełza w jaskini samotności” (wiersz *Jama* – *Jaskinia* z tomiku *Mozaiki*) lub też jest samotnie żyjącą na świecie małpą (tomik *Oko*).

Niewątpliwie poczucie osamotnienia i strachu wiąże się w poezji Zajca bezpośrednio z refleksją o śmierci (choćby w wierszu *Smeh hijen*), przemijaniu i nieuchronności ostatecznego rozwiązania. Różnicę, jaką dostrzec można w podejściu do problemu końca egzystencji w twórczości Zajca i Strnišy, obrazują dwa wiersze: *Umirajoče drevo* – *Umierające drzewo* z tomiku *Požgana trava* oraz *Vrba* – *Wierzba* z tomiku *Želod*. Drzewo Zajca umiera wraz z jesienią, samotne, choć wśród wielu innych drzew. To metafora losu człowieka – samotnego i skazanego na odejście, pochłanianego przez „moczary” – otchłań przemijania, wbrew swej woli i mimo desperackiego gestu wyciągniętych rąk wołających o pomoc i wyrażających niezgodę na zastany porządek świata:

V škrlatnem ognju plamenijo gozdovi. To je ogenj jeseni. Ogenj uničenja.	W szkarlatnym ogniu płoną lasy, To ogień jesieni. Ogień zniszczenia.
--	--

⁶⁵ „[...] se vedno zrcali zlo, vedno vstajajo temne sile, vedno je zadnji znak, ki ga zazna, ubesedi, zaseka v svoj spomin, znak smrtnosti, končnosti”. D. Poníž: *Molk in pisava...*, 1986, s. 91.

⁶⁶ D. Zajc: *Ribe*. In: *Jezik iz zemlje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1961, s. 24.

Tisto drevo ni sadu obrodilo.
Drevo je žalostno.
Drevo umira. [...]

Umiralo je:
Rdeči listi so kapljali na tla
(kot curki krvi).

Bilo je lepo:
Rdeče roke je iztegnilo k nebu
kakor človek, ki ga požira močvirje⁶⁷.

To drzewo nie wydało owocu.
Drzewo się smuci.
Drzewo umiera. [...]

Umierało:
Czerwone liście kapwały na ziemię
(jak strużki krwi).

Było pięknie:
Czerwone ręce wyciągnęło ku niebu
jak człowiek, którego pochłaniają
moczary.

Obraz ten ponownie wskazuje na egzystencjalną samotność jednostki ludzkiej, mimo życia w zbiorowości, oraz nieuchronną skończoność jej egzystencji, na jej – posługując się Heideggerowską terminologią – „bycie-ku-śmierci”. Przeciwnie pole semantyczne przywołuje drzewo Strnišy, które staje się symbolem nieśmiertelności i wiecznie odradzającego się cyklu życia. To, co przemija, zachowuje się zatem w tym, co istnieje, a śmierć stanowi raczej możliwość doświadczenia odmiennej formy egzystencji. W świecie Strnišy zachowany zostaje swoisty ciąg życia, przenika go wiara w nieodkryte możliwości samego człowieka, choć człowiek nie jest stawiany na pierwszym miejscu, nie stanowi centrum świata, jest jedynie jego elementem, ważnym na równi z innymi i podlegającym tym samym, co one prawom. Utwór ten podejmuje dialog z tradycją literacką – z Prešernowską *Vrbo*⁶⁸ (*Sonetje Nesreče* – *Sonety Nieszczęścia*), miejscem, którego wartość nie podlega upływowi czasu, choć jest jedynie wspomnieniem z dzieciństwa. W wierszu Strnišy nieśmiertelność drzewa jest równoznaczna z nieśmiertelnością człowieka, a dokładnie – ukochanej kobiety. Pogodne poddanie się rytmowi życia zastępuje tu grozę i nieuchronność końca zawarte w wierszu Zajca:

Ti ne boš nikoli umrla,
ker tudi vrba ne umre. [...]

To je živa čarovnija
zemlje, vode in neba
da sekira, ki ubija,
nikdar nič ne pokonča. [...]

Ta roka, prsti tega giba
bodo, ko te več ne bo.

Ty nigdy nie umrzesz,
bo też wierza nie umrze. [...]

To jest żywa magia
ziemi, wody i nieba,
że siekiera, co zabija,
nigdy nic nie zgładza. [...]

Ta ręka, palce tego ruchu
będą, gdy ciebie już nie będzie.

⁶⁷ D. Zajc: *Umirajoče drevo*. In: *Požgana trava...*, s. 8–9.

⁶⁸ Vrba to wioska, w której urodził się romantyczny wieszcz słoweński, i o której napisał on jedno z najbardziej znanych wierszy: „O Vrba, srečna, draga vas domača, / kjer hiša mojega stoji očeta [...]”. F. Prešeren: *Sonetje nesreče*. In: F. Prešeren: *Poezije*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1958, s. 131.

Ti boš, vsa boš, ista, živa,
tudi ko te ne bo več nekoč. [...]

Ty będziesz, cała, ta sama, żywa,
również wtedy, gdy cię już nie
będzie. [...]

Ko pa sonce gori gre,
kako bi še umrla vrba?
Niti lista ne vzame jesen.
Ti ne boš nikoli umrla⁶⁹.

A gdy słońce w górę idzie,
jakby mogła umrzeć wierzbą?
Nawet liście nie weźmie jesień.
Ty nigdy nie umrzesz⁷⁰.

W kreowanym przez Strnišę świecie „egzystencja to ciągłe krążenie, w którym koniec jednego staje się początkiem drugiego”⁷¹. Poeta neguje skończoność i śmierć, afirmując trwanie wszystkiego, choćby w niedostępnym, magicznym wymiarze rzeczywistości. Takie rozumienie śmierci w twórczości Strnišy ponownie wchodzi w dialog z refleksją Gabriela Marcela. Filozof ten bowiem uważa, że śmierć może stać się w najwyższym znaczeniu życiem, może stanowić jego szczytowy punkt *akmé*. Zaznacza jednak, że takie rozumienie śmierci jest możliwe jedynie w przypadku całkowitego wyjścia poza biologiczne kategorie⁷².

Mimo różnicy w pojmowaniu śmierci w utworach Zajca i Strnišy, jej motyw przewija się przez cały ich dorobek. Zajc stwierdza nawet, że śmierć jest jego „starą znajomą, i że on sam jest drzewem, które już nigdy nie zakwitnie”⁷³. Próbuje zatem oswajać śmierć, choć w żadnym przypadku nie akcentuje jej pozytywnych aspektów; śmierć nie jest tu zmianą przynoszącą coś nowego, lepszego. Refleksji o śmierci towarzyszy zawsze świadomość granic istnienia i brak nadziei, podobnie jak w filozofii Sartre’a, który uważa, że to właśnie śmierć kładzie kres jakimkolwiek ludzkim możliwościom⁷⁴. Denis Poniž nazywa to „grubą rysą śmiertelności wyrżytą w świadomości” artysty, „wydobywającą również to, co ziemskie, obecne, istniejące”⁷⁵. Świat jest dla poety „światem śmierci”, sprawia wrażenie, że jest wieczny, niezmienny, a w rzeczywistości jedynie mami i próbuje jak najgłębiej ukryć swoją chwilowość. Tworzy się obraz narażonego na zniszczenie i rozpad przemijającego świata. Żyje w nim równie śmiertelny człowiek, na próżno szukający sensu w otaczających go rzeczach. Śmierć dotyka zarówno młodego człowieka, żegnane przez matkę (wiersz *Jalova setev – Jałowy siew*), jak i ukochanej osoby (wiersz *Sončni ostriž – Bass słoneczny*⁷⁶).

⁶⁹ G. Strniša: *Vrba*. In: *Želod...*, s. 25, 29.

⁷⁰ G. Strniša: *Vrba – Wierzbą*. Tłum. M. Stabach. „Opcje” 2004, nr 1/2, s. 22.

⁷¹ I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie...*, s. 22.

⁷² Por. G. Marcel: *Tajemnica bytu...*, s. 184.

⁷³ „Smrt je moja / stara znanka, / Jaz sem drevo, ki ne bo več cvetelo”. *Pesem o mladosti – Wiersz o młodości* w tomiku *Požgana trava*.

⁷⁴ Za: F. Copleston: *Historia filozofii*. T. 11: *pozytywizm logiczny i egzystencjalizm*. Tłum. B. Chwedeńczuk. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 2007, s. 136.

⁷⁵ „V zavest je zarisana trda črta smrtnosti, a to pomeni tudi: zemskosti, prisotnosti, bitnosti”. D. Poniž: *Molk in pisava...*, s. 86.

⁷⁶ Bass słoneczny – ryba słodkowodna, okoniokształtna.

Zajc wskazuje zatem przede wszystkim na realny wymiar śmiertelności, nie próbuje – jak Strniša – ani jej transcendentować, ani negować. Także Anton Slodnjak zwraca uwagę na ten powracający motyw: „Podstawowym doświadczeniem życia jest dla poety śmierć, co określa kolejną prawdę: żyję by umrzeć”⁷⁷. Śmierć jest dla Zajca końcem istnienia, a dla Strnišy stanowi jedynie pewien etap istnienia, wpisuje się w jego cykl.

Znamienne wydaje się, że obaj poeci utożsamiają śmierć ze zwierzęciem – Strniša z tygrysem, a Zajc z wężem (np. wiersz *Ubijavci kač*). W obu przypadkach spojrzenie zwierzęcia zabija i owiane jest tajemnicą, cały akt zaś dokonuje się w samotności. Tygrysa jednak spotkać można nagle, przypadkowo, natomiast węża każdy nosi w sobie, zgodnie z własną wolą i w wybranym przez siebie czasie może wykorzystywać jego moc – przeciw wrogowi bądź też przeciw samemu sobie, jako wyraz niezgody z samym sobą i światem:

Tisti, ki se nimajo radi, grejo v samoto, da bi tam srečali svojo kačo.	Ci, co ne lubią siebie, idą na pustkowie, żeby tam spotkać swojego węża.
Da bi se z njo spogledali. Da bi vzdružili njen pogled. Potem jih kmalu najdejo mrtve	Žeby popatrzyć na siebie nawzajem. Žeby wytrzymać jego spojrzenie. Niedługo potem znajdują ich martwych
z rano, neznatno kot cvet lakote na višnjevih ustnicah ⁷⁸ .	z raną, nieznaczną jak kwiat głodu na wiśniowych wargach.

Zajc nawiązuje do tradycji *Pisma Świętego*, przywołując chrześcijańską symbolikę węża – uosobienia zła, szatana, kusiciela, oraz pustyni – miejsca odosobnienia i kuszenia Chrystusa, dzięki czemu pogłębia wymowę wiersza również o wymiar aksjologiczny. W poezji Zajca mamy do czynienia ze śmiertelnością mocą ukrytą w każdym człowieku. Pojęcie egzystencjalnego piekła rozszerza się więc i obejmuje nie tylko innego, ale jest w każdym. Strniša na autodestrukcyjną moc tkwiącą w człowieku wskazuje najwyraźniej w dramacie *Ljudožerci*. Człowiek ukazany i jako ofiara, i jako kat, między innymi w wierszu Zajca *Ubijavci kač*, stanowi motyw przewodni jego twórczości. Boris A. Novak tak komentuje obraz człowieka w poezji Zajca: „Jego wiersz ukazuje człowieka jako istotę podatną na zranienie i równocześnie niebezpieczną, śmiertelną i zarazem śmierć zadającą”⁷⁹. Związane z poszukiwaniem sensu odkrywanie prawdziwej natury człowieka ukazuje jej biegunowość – biegun, który skazuje i zabija za Frommem można utożsamić ze zwie-

⁷⁷ „Pesnikov prvobitni doživljaj življenja je smrt, kar je določilo nadaljnje spoznanje: sem, da bom prenehal biti”. A. Slodnjak: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968, s. 531.

⁷⁸ D. Zajc: *Ubijavci kač*. In: *Ubijavci kač...*, s. 73.

⁷⁹ „Njegova pesem kaže človeka kot bitje, ki je ranljivo in v isti sapi nevarno, ki je smrtno in v isti sapi smrtonosno”. B.A. Novak: posłowie do tomiku D. Zajca: *Dol dol...*, s. 76.

rzęcością, oraz ten, który ulega i jest zagrożony, traktować należy jako przejaw ludzkich słabości.

W poezji Vena Taufera, podobnie jak w utworach Zajca, śmierć stanowi jeden z istotnych, często przywoływanych tematów egzystencjalnych i również oznacza koniec istnienia. Jednak nicość po śmierci obejmuje tu szerszą perspektywę; to koniec nie tylko jednostkowego życia, lecz całego świata – tego zewnętrznego, doświadczanego zmysłowo, oraz wewnętrznego świata wspomnień, pragnień i pamięci o przodkach:

Ko bomo umrli [...]
 ne bomo vedeli
 da so z nami
 umrli tudi oni [predniki – M.G.]

Gdy umrzemy [...]
 nie będziemy wiedzieć
 że z nami
 umarli także oni [przodkowie – M.G.]

Ko bomo umrli
 bo z nami umrlo vse
 tudi najbolj skrita
 pisana barva alge⁸⁰.

Gdy umrzemy
 umrze z nami wszystko
 również najbardziej ukryta
 pstra barwa algi.

Wspólne poetom jest także pytanie o wieczność. Zajc w wierszu *Tihi bosi koraki* – *Ciche, bose kroki*, podobnie jak Strniša w *Tišini* – *Ciszy*, pyta o cel ludzkiej wędrówki i o to, co pozostaje, co jest wieczne. Istotne wydaje się, że w obu przypadkach refleksji towarzyszy cisza jako swoisty interwał między życiem i śmiercią, jako sfera niewyraźnego. Inaczej jest jednak traktowana: cisza w wierszu Strnišy jest mistyczna, u Zajca zaś wiąże się z zagubieniem i zwątpieniem w istnienie czegoś wiecznego. Podmiot rozmyśla: czy to „kwitnące krzewy, wiatr poruszający drzewami, szept zakochanych i ciche bose kroki”. Pomędzy wersy wplecione są w nawiasach właściwe pytania o ciągłość i cel życia:

[...] (Od kod prihajamo pod rožne grme?),	(Skąd przybywamy pod kwietne krzewy?),
[...] (Kam odhajamo med rožnimi grmi?),	(Dokąd odchodzimy między kwietnymi krzewami?),
[...] (Kam tonejo naše sence med sencami borov?) ⁸¹ .	(Gdzie toną nasze cienie między cieniami sosen?).

Dążenie do ujawnienia istnienia ponadludzkiego, wiecznego wymiaru świata niewątpliwie wyróżnia poetykę Strnišy. Wiąże się z poczuciem jedności świata i z poszukiwaniem przeczuwanego sensu. Próbuje on tworzyć harmonijny obraz świata, choć bez osobowego Boga, roztapiając pierwiastek boskości – jak to czynią religie Wschodu – w całokształcie bytu. Przenikanie, roztapianie się w sobie (*kroš-*

⁸⁰ V. Taufer: *Svinčene zvezde...*, s. 33.

⁸¹ D. Zajc: *Tihi bosi koraki*. In: *Požgana trava...*, s. 30.

njar – *domokrążca*), otwieranie się na siebie bytów (*veseljak* – *wesołek*) jest wyrazem przekonania, że zrozumienie pozycji człowieka w świecie nie może odbywać się w izolacji. Poznać istotę człowieka czy jakiegokolwiek innego bytu, to dla Strnišy zrozumieć sens całości i doświadczyć wieczności:

Kdor je kdaj okuša! večnost
se umreti ne boji,
samo včasih bolj nesrečno
živi tiste kratke dni⁸².

Kto odczuwał kiedyś wieczność
umrzeć się nie boi,
tylko czasem mniej szczęśliwie
przeżywa te krótkie dni.

Świadomość wiecznego wymiaru świata niweluje strach przed śmiercią, a w konfrontacji z doczesnością i wpływającym czasem obciąża smutkiem i tęsknotą za tym wymiarem. Przywołuje także omawiane już pojęcie tajemnicy obecne w filozofii Gabriela Marcela, który twierdzi, że zachodzi ścisły związek między wiecznością a tajemnicą. W jego przekonaniu „wieczność może być tylko tajemnicą, to znaczy nie możemy wytworzyć sobie jej płaskiego i rozciągniętego wyobrażenia, ale z drugiej strony każda tajemnica sięga wieczności”⁸³. Myślenie w kategoriach całości i wieczności ma ukazać, bardziej humanistyczny niż u Zajca i Taufera, wymiar ludzkiego oblicza, a nawet wskazać na duchowy, mistyczny aspekt egzystencji.

Dla Zajca i Taufera ważniejszy niż wieczność jest rozkład świata, co przejawia się także w poetyckiej negacji języka. Twórcy wyrażają w ten sposób swoje niepokoje poznawcze i artystyczne, związane bezpośrednio ze zmieniającą się rzeczywistością. Poezja Zajca jako jedna z pierwszych w Słowenii tematyzuje niemożność wyrażenia czegoś w tworzywie języka. W tej poezji język jako narzędzie komunikacji staje się obiektem uwagi, tym samym ujawnia się świadomość artystyczna autora i wyraża modernistyczne poczucie ograniczeń, władzy i rangi języka. Poeci wskazują w ten sposób na problem niewyrażonego w poezji, związany z wyczerpaniem się możliwości języka i poszukiwaniem nowych sposobów wyrazu. Strnišy bliższy jest raczej problem niewyraźnego, odnoszący się do mistycznego, jedynie przeczuwanego wymiaru rzeczywistości. W wierszu *Kepa pepela – Gruda popiołu* z tomiku *Jezik iz zemlje – Język z ziemi* Zajc dotyka problemu kryzysu współczesnej poezji, niezdolnej do wypowiadania prawdy o nowym świecie na starych zasadach, w języku tradycyjnej poezji. Wyraża zatem egzystencjalistyczne wyczerpanie języka pozbawionego mocy komunikowania czegokolwiek:

[...] Nekoč začutiš v ustih besedo.
Votlina glave ti odmeva od nje.

[...] Kiedyś poczujesz słowo w ustach.
Pustka głowy odbija się echem od
niego.

⁸² G. Strniša: *Tišina*. In: *Jajce*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 78.

⁸³ G. Marcel: *Tajemnica bytu...*, s. 228.

Takrat začneš iskati ključ svojih ust.	Wtedy zaczniesz szukać klucza do swych ust.
Dolgo ga iščeš.	Długo go szukasz.
Ko ga najdeš odkleneš lišaj svojih ustnic.	Gdy go znajdziesz otworzysz liszaj swoich warg.
Odkleneš rjo svojih zob.	Otworzysz rdzę swoich zębów.
Potem iščeš jezik.	Potem szukasz języka.
Ampak jezika ni.	Ale języka nie ma.
Potem hočeš izreči besedo.	Potem pragniesz wypowiedzieć słowo.
Ampak tvoja usta so polna pepela.	Ale twoje usta są pełne popiołu.
In namesto besede se skotali kepa pepela med saje v tvoje grlo.	I zamiast słowa stoczy się gruda popiołu pomiędzy sadze do twego gardła.
Zato odvržeš zarjaveli ključ.	Dlatego odrzucisz zardzewiały klucz.
Potem si napraviš nov jezik iz zemlje.	Potem stworzysz sobie nowy język z ziemi.
Jezik, ki govori besede iz prsti ⁸⁴ .	Język, który mówi słowami z gleby.

Inicjalny wers: „Dolgo nosiš ogenj v svojih ustih” – „Długo nosisz ogień w swoich ustach”, przywołuje mit prometejski, a skradzionym dla dobra ludzkości ogniem okazuje się tu język jako narzędzie komunikacji i poetyckiej prezentacji świata. Klęską staje się niemożność jego wykorzystania lub też jego nieaktualność, ujawniająca się przepaść, dzieląca rzeczywistość od języka jej opisu. Wiersz ukazuje zatem sytuację „wypalonej” poezji, pozostawiającej po sobie jedynie *rdzę, popiół i dym*. Marko Juvan stwierdza, że w wierszu *Kepa pepela* „Zajc tematyzuje irytującą niemoc posłannictwa poety” i jego wypowiedzi poetyckiej⁸⁵. Wiersz ten oddaje również potrzebę stworzenia nowego medium, które, będąc najbliższej ziemi, będzie mogło wyrazić pierwotną, najbardziej podstawową prawdę o świecie. Nadzieją staje się więc nowy, pierwotny język – „jęzik iz zemlje”, posługujący się szczerymi, autentycznymi, pozbawionymi manipulacji słowami – „jęzik, ki govori besede iz prsti”⁸⁶. Język taki winien być prosty, elementarny, tak jak elementarnym pierwiastkiem jest ziemia. Ta prostota miałaby mu umożliwić wyrażenie poszukiwanej prawdy. Ukrytą w ustach grudę popiołu zinterpretować można także w kontekście teorii gier językowych Wittgensteina, ilustrującej tezę głoszącą, że język może powoływać znaczenia, ale równie dobrze może służyć ukrywaniu

⁸⁴ D. Zajc: *Kepa pepela*. In: *Jezik iz zemlje...*, s. 5.

⁸⁵ „Zajc je tematiziral iritirajočo nemoč poslanstva pesnika in njegove prežarjene, čustvene, subjektivne, a tudi demokratizacijske, razsvetljujoče govorice”. M. Juvan: *Smeš na temnem ozadju*. In: *Interpretacije...*, s. 58.

⁸⁶ Za: B.A. Novak: *Pesem in človek (dvogovor s poezijo Daneta Zajca)*. In: *Kepa pepela. Izbrane pesmi*. Izb. B.A. Novak. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 152.

sensu, co prowadzi do rozziwiania czy nawet sprzeczności między światem realnym a jego nazwaniem.

Analogiczny motyw ziemi-języka wprowadza Veno Taufer w cyklu *Sedmi dan* – *Siódmy dzień*. Przeciwnie niż Zajc sięga jednak po biblijny motyw słowa, mającego moc tworzenia, wydawania plonów. Wyraża w ten sposób potrzebę wiary, że słowa niosą z sobą moc zmiany i moc kreatywną:

v začetku je bila beseda	na początku było słowo
imela je polna usta prsti	miała usta pełne ziemi
začela je z dolgimi požirki lokati kri	zaczęło długimi łykami chleptać krew
odprli so se cvetovi začeli trositi	otwarły się kwiaty zaczęły rozrzucać
semena ⁸⁷ .	nasiona.

Bezpośrednie odwołanie (w postaci cytatu) do biblijnego słowa w konfrontacji z kryzysem języka jeszcze bardziej uświadamia wyczerpanie się dotychczasowego medium komunikacji. Z jednej strony rodzi to rezygnację, a z drugiej – bunt i potrzebę działania, poszukiwania nowych nazw.

Trudność komunikowania, ogromne osamotnienie człowieka i nieufność, powodującą z kolei trudność w przyjmowaniu cudzych komunikatów, prezentuje wiersz Zajca *Glas – Głos* z tomiku *Ubijavci kač*:

Hotel si spregovoriti,	Chciałeś przemówić,
ampak ko si poskusil premakniti	ale gdy spróbowałeś poruszyć
ustnice,	wargami,
si začutil, da ti je brada okamenela.	poczułeś, że broda ci skamieniała.
Misel, ki je hotela misliti z njimi, se je	Myśl, która chciała myśleć z nimi, nagle
naglo upepelila	się spopieliła
v gorečem duplu glave ⁸⁸ .	w rozżarzonej jamie głowy.

Niemожność porozumienia się w języku prowadzi również do uprzedmiotowienia świata relacji międzyludzkich przez ograniczenie możliwości komunikowania, aż do milczenia, spopielenia już samej myśli. Temat ciszy i języka staje się zatem kolejnym z ważnych tematów obecnych w poezji Zajca. Przypomina to doświadczenia teatru absurdu, gdy odjęta mowa zamienia się w oddech i milczenie np. w *Krzesłach* Ionesco. Wydobywanie głosu bądź słowa oraz milczenie w poezji Zajca to dwa punkty graniczne koncentrujące uwagę poety, wciąż poszukującego własnego języka, słów pełnych tajemniczości, jeszcze niewypowiedzianych, „jeszcze-nie-tak-użytych”. Wspólna Zajcowi i Strnišy wydaje się natomiast determinacja, z jaką obaj poeci poszukują sposobu dotarcia do prawdy o świecie, oraz próba wyra-

⁸⁷ V. Taufer: *Sedmi dan*. In: *Jetnik prostosti...*, s. 43.

⁸⁸ D. Zajc: *Glas*. In: *Ubijavci kač...*, s. 56–57.

żenia niewyraźnego. Według Zajca, w sferze niewyraźnego pozostaje pełne lęku i zagrożeń doświadczenie współczesnego człowieka, wrzuconego w obcy mu i wrogi świat. Dla Strniša natomiast sfera niewyraźnego to metafizyczny wymiar wszechświata, jego pełnia i swoista wspólnota czy jedność bytu, mimo że wskazuje on również na poczucie osamotnienia jednostki i jej zagrożenia. Odmienny jest sposób, w jaki poeci starają się dotrzeć do sfery niewyraźnego. Strniša buduje alternatywny świat mitu, tworząc poetycką kosmogonię, Zajc zwraca uwagę na kryzys języka i tragizm ludzkiej egzystencji. Poetów różni także nastawienie – pełne grozy i pesymizmu w poezji Zajca i przepełnione wiarą w utworach Strniša.

Refleksja metapoetycka przedstawicieli „krytycznej generacji”

Refleksji poetyckiej przedstawicieli „krytycznej generacji” na temat poezji i jej tworzywa towarzyszy także refleksja teoretyczna. Zajc, podobnie jak Strniša, zastanawiał się bowiem nad tym, czym jest poezja, nad jej rolą i rolą samego poety. Rozważania te zawarł w eseju zatytułowanym *Igra besed in tišin – Gra słów i ciszy*. Powstały wiersz jest dla niego całkowicie autonomicznym bytem, oddala się od swego twórcy i przemawia do niego, jak „obcy do obcego”, staje się anonimowy. Autor przestaje mieć jakikolwiek wpływ na jego losy. Wiersz wciąż się zmienia i wciąż ukazuje z innych perspektyw, zmienia wręcz swój pierwotny zamysł, jakim obdarza go autor, i jednocześnie zyskuje nowe znaczenia.

Taka świadomość artystyczna poety kieruje uwagę ku koncepcji „dzieła otwartego” Umberta Eco, któremu ostateczną formę nadaje interpretator, i które podatne na współpracę z czytelnikiem realizuje swoje znaczenie przez odniesienie go do innych, często obcych mu systemów semiologicznych, do szeroko rozumianej rzeczywistości⁸⁹. Dla Eco od otwartości dzieła zależy jego wartość estetyczna – jest ona tym większa, im bogatsze są możliwości interpretacyjne, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, i im więcej aspektów ukazuje odbiorcy. Zmusza to czytelnika do ciągłej zmiany punktu widzenia i do oglądania dzieła w coraz to inny sposób, jakby podlegało ono nieustannym zmianom. Zajc w swej poezji również daje świadectwo takiej postawy artystycznej, lecz jest ona także wyrazem zagrożenia podmiotu. W wierszu *Dva – Dwa* z tomiku *Jezik iz zemlje* porusza kwestię porozumienia między bliskimi sobie osobami. Podmiot liryczny wyznaje:

Besede ne umro.
Besede se spreminjajo⁹⁰.

Słowa nie umrą.
Słowa się zmieniają.

⁸⁹ Por. U. Eco: *Poetyka dzieła otwartego*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*. Tłum. J. Gałuszka. Warszawa, Czytelnik, 1994.

⁹⁰ D. Zajc: *Dva*. In: *Jezik iz zemlje...*, s. 49.

Słowa, czy ogólnie poezja, wiódą zatem – zdaniem Zajca – swoje własne życie, niezależne od człowieka, autonomizują się. Wiersz, pozostając sobą, będzie znał coś innego w różnych sytuacjach odbiorczych warunkowanych przez zmiany kulturowe, historyczne, społeczne czy też przez postawę samego czytelnika. Poeta uważa, że tekst ulega licznym przekształceniom, a więc jest podatny „na zdradę”⁹¹. Dlatego też nic na tym polu nie jest oczywiste ani jednoznaczne. Podobnie jak Beckett, poeta przyznaje zatem mowie pierwszeństwo przed mówiącym.

Zajc metaforycznie stwierdza, że gdyby wiersz powrócił „do domu” z wszystkimi naleciałościami, jakie zdobył podczas podróżowania, twórca nie rozpoznałby go. Artysta jest równocześnie przekonany, że wiersz dopóki żyje „nie ma domu”. Istnieje już tylko w konkretyzacjach, w odbiorze. Dla poety śmiercią wiersza jest dołączenie mu jakiegokolwiek etykiety, zakwalifikowanie go na przykład do jednego z kierunków. W swoim esej pisal: „Dawanie nazwy redukuje rzecz na zawsze. To ewidencjonowanie wierszy”⁹². Według Zajca, jedynym zadaniem wiersza jest odkrywanie swej własnej wewnętrznej istoty bądź nazywanie czegoś tysiące razy nazwanego, lecz za pomocą nowych pojęć. Sam wyznaje:

„Pesem [...] je imenovanje neznanega. Ali ime za tisočkrat imenovano z novimi besedami, v novi igri ritma besed in tišin”⁹³. – „Wiersz [...] jest nazywaniem nieznanego. Albo nazywaniem tego, co było tysiąckrotnie nazywane, ale nowymi słowami, w nowej grze rytmu słów i ciszy”.

Poezja, zdaniem Zajca, nie ma żadnego praktycznego celu, nie wyznaje żadnej prawdy użytkowej, a bycie poetą nie jest zawodem. Poezja świadczy jedynie o przeżyciach wewnętrznych piszącego i o jego oddaleniu od świata, od siebie i od rzeczy. Po napisaniu przeżycie staje się już „własnością liter, znaków, barwy papieru”. Poezja wskazuje przede wszystkim na samą siebie, na swoje możliwości i swoje wciąż na nowo reaktywujące się ciągi znaczeniowe. Zdaniem Zajca, poeta może mówić ogólnie o poezji, lecz nie może czegokolwiek stwierdzić o samym wierszu, ponieważ staje się dla niego obcy z uwagi na oddalenie i anonimowość. Refleksje metaliterackie Zajca i Strnišy różnią się zatem znacznie, zwłaszcza w zakresie rozumienia roli poezjopisarstwa. Według Strnišy, ma ono wydobywać pierwotną prawdę o świecie i ukazywać jego ukryty sens. Każde dzieło ma wyrażać na swój sposób naddludzką jedność i pełnię wszechświata, a obecne w nim przeciwieństwa mają się dopełniać, choć nie jednoczyć. Nawet (pozornie) monotematyczny utwór, choćby najkrótszy, nie dotyka, jego zdaniem, jednego problemu, powstaje

⁹¹ Por. R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. Tłum. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Red. H. Markiewicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976.

⁹² „Stvari imenovati pomeni znebiti se jih za zmeraj. To pomeni pesmi sproti evidentirati. Jih hitro posipati s prahom”. D. Zajc: *Igra besed in tišin*. In: F. Pibernik: *Med tradicijo in modernizmom*. Ljubljana, Slovenska matica, 1978, s. 325.

⁹³ D. Zajc: *Oči, ki strmijo v brezizhodnost*. „Apokalipsa” 1995, št. 6/7, s. 84.

jako wynik trzech czynników: uczuciowości, myślenia i zmysłowości, i powstaje w wewnętrznym świecie wyobraźni⁹⁴. Według Zajca, wiersz nie odgrywa z góry ustalonej roli, żyje własnym życiem, odkrywając coraz to nowe znaczenia, tym samym zbliża się do prawdy i jej poszukuje.

Językowe eksperymenty Vena Taufera prowadzą natomiast do przekonania, że najbardziej adekwatnym i estetycznie wartościowym wierszem byłoby milczenie. Poeta teżę taką wygłosił podczas wykładu zatytułowanego *O rabi rabljenih besed – O wykorzystaniu użytych słów*, który miał miejsce w 1975 r. na Uniwersytecie w Lublanie⁹⁵. Obrazuje ją uwagami na temat natury kamienia, niemożliwej do wyrażenia w wierszu: „Wiersz nie może wyrazić natury kamienia. Nawet wtedy, gdyby ją chciał wyrazić z pomocą najbardziej przejrzystych, najbardziej abstrakcyjnych symboli matematycznych, fizycznych lub chemicznych. Nie dotrze do natury kamienia, nie niszcząc jej”⁹⁶.

W poezji generacji Strnišy wyraźne nawiązania do egzystencjalizmu, traktowane jako przekład teorii filozoficznej, mieszczą się w kręgu takich problemów, jak: depersonalizacja, reifikacja, alienacja, życie skonformizowane i autentyczne, wolność i odpowiedzialność, poczucie braku wartości i dezorientacja w świecie, wreszcie śmierć i wieczność. Podstawowa różnica w stosunku do świata i człowieka między Strnišą a Zajcem i Tauferem przebiega w trzech perspektywach: całość, harmonia – chaos, rozbicie; tożsamość – utrata podmiotowości; ciągłość, trwanie – skończoność. Inaczej pojmują oni rolę poezji i poety. Zachodzi wyraźny związek między głoszonymi przez nich ideami a strukturą ich wierszy. Strniša tworzy poezję „klasyczną” pod względem formy. Niemal wszystkie jego cykle zbudowane z pięciu czterowersowych strof niewątpliwie go wyróżniają, przywołują tradycję i stanowią wyraz wiary w harmonię, sens i ład świata. Jedynie rymy asonansowe zaburzają „klasyczny” charakter utworów, co może wskazywać na próbę odzwierciedlenia dostrzeganych w świecie konfliktów w strukturze wierszy. Równocześnie wskazują na ukryty porządek rzeczy. W twórczości Zajca, a w szczególności Taufera, rozbita forma odpowiada prezentowanemu przez nich światopoglądowi, poczuciu „braku podstaw”, wyobcowaniu i utracie tożsamości jednostki.

Jeśli chodzi o adaptację myśli filozoficznej, to Strniša buduje własną filozofię poetycką, korzystając z inspiracji zaczerpniętych z filozofii Husserla, Heideggera, Camusa i Marcela. Zajc i Taufer natomiast głoszą przede wszystkim rozpad, wskazują na egzystencjalną samotność podmiotu i ograniczenia, w głównej mierze adaptując filozofię Sartre’a. Zbieżność wizji Strnišy z filozofią Camusa opiera się

⁹⁴ Por. G. Strniša: *Relativnostna pesnitev*. In: G. Strniša: *Rhombos*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1989, s. 177–181, 227–229.

⁹⁵ Tekst wykładu został zamieszczony jako słowo wstępne w tomiku *Pesmarica rabljenih besed*.

⁹⁶ „Pesem kamna ni mogla izgovoriti. Tudi če bi ga hotela izgovoriti v najbolj nepresojnih, najpogostejših, najbolj abstraktnih simbolih matematike ali fizike ali kemije, ne bi mogla v njegovo jedro, da ga ne ubije ali pa ubije sebe”. V. Taufer: *O rabi rabljenih besed* [fragmenty]. In: F. Pibernik: *Med tradicijo in modernizmom...*, s. 256.

przede wszystkim na wykorzystaniu koncepcji „tragicznego heroizmu”, w której bohater, mimo skazania na niesprzyjający los, wciąż podejmuje wysiłek poszukiwania własnej drogi (*Inferno*) bądź walki z samym sobą (*Borilnica*). Dialog ten ujawnia się również w próbie przekroczenia idei solidarności egzystencjalistycznego filozofa. Strniša, głosząc potrzebę jedności i tworzenia wspólnego mitu, widzi ją równocześnie w perspektywie człowieka i wszechświata. Przeprowadzone porównanie wybranych utworów trzech przedstawicieli „krytycznej generacji” służy podkreśleniu odmienności i wyjątkowości poetyki Gregora Strnišy, mimo wspólnego trzem wymienionym poetom źródła twórczości, jakim jest potrzeba odpowiedzi na kryzys świata i zagrożenia współczesnego człowieka.

Świat słowa cudzego Intertekstualność w poezji Gregora Strnišy

W kontekście światopoglądu Strnišy, opartego na przekonaniu o współlistnieniu i wzajemnej korespondencji różnych wymiarów świata jednostkowego i uniwersalnego, istotne wydają się również relacje, w jakie wchodzi jego poezja z innymi, szeroko pojmowanymi, tekstami. Z tego też względu warto w rozważaniach o niej przywołać pojęcie intertekstualności oraz przyjrzeć się przynajmniej niektórym stworzonym przez nią relacjom dialogowym. Otwarcie na innego i jego świat oraz idea poszukiwania „wspólnego gruntu” czy „jedności bytu” znamionują całą poezję Strnišy. Kategoria intertekstualności w znaczeniu odkrywania jawnych i ukrytych związków jednoczących różne „byty” – w tym wypadku różne dzieła artystyczne i kulturowe – wydaje się zatem uzasadniona w stosunku do omawianej twórczości. Dodatkowo poeta zakłada tworzenie literatury z gotowych tekstów; w tomiku *Jajce* wygłasza swoje *credo* artystyczne, wskazujące na fakt wykorzystywania przez niego rozmaitych obrazów i przekształcania ich w materię wiersza:

Sam vam liste preobračam,
zgodbe v slikah, v slikah slike,
zraven jih glasno razlagam
in prenašam v lastne stihe¹.

Sam vam kartki przewracam,
historie w obrazach, w obrazach obrazy,
do tego je głośnie tłumaczę
i układam we własne wersy.

Podmiot – artysta (*krošnjar* – domokrażca), powołujący cały świat przedstawiony w tomiku, czerpie inspirację z wielu źródeł. Wykorzystywane obrazy dodatkowo sam „tłumaczy”, a więc tworzy z nich nowe dzieło, według własnego zamysłu, choć nie wyrzeka się ich wpływu. Jest świadomy zachodzących między obrazami związków dialogowych. Dostrzegany dialog, prowadzony przez Strnišę z literaturą rodzimą i obcą oraz ze sztuką (np. malarstwo), znajduje zatem potwierdzenie w jego twórczości poetyckiej. Stanowi to dodatkowy argument przemawiający za

¹ G. Strniša: *Krošnjar*. In: *Jajce*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 12.

wprowadzeniem w zakres badań nad twórczością autora *Mozaik* kategorii intertekstualności.

Pojęcie intertekstualności i jego zakres

Pojęcie intertekstualności – „intertextualité” – wprowadziła do literaturoznawstwa Julia Kristeva, korzystając z inspiracji Bachtinowską dialogowością. Zauważyła, że tekst tworzony jest na wzór mozaiki cytatów i kryptocytatów². Istotne jest jednak, że dialogowość to pojęcie szersze, wieloaspektowe i, w odróżnieniu od intertekstualności, upodmiotowione, ujawniające prócz dialogu samych tekstów także dialog osobowości twórczych, co nie przeczy faktowi, że intertekstualność właściwie pojmowana ma zawsze charakter dialogowy. Powstały liczne, odmienne definicje intertekstualności³. Sama Kristeva określała ją jako interakcję w obrębie danego tekstu; Laurent Jenny – jako pracę przekształcania i asymilacji różnych tekstów dokonywaną przez tekst centralizujący, odgrywający rolę nadrzędną i znaczeniotwórczą; Renate Lachmann – jako nową jakość tekstualną wynikającą z relacji między fenotekstem a tekstem odniesionym; Riffaterre – jako czytelniczą percepcję relacji między dziełami. To, co łączy wszystkie te definicje, to fakt, że mówią o stosunku jednego tekstu do innych.

Nie każdą jednak relację zachodzącą między tekstami rozumieć należy jako intertekstualną, dlatego pojęciem tym określane są tylko pewnego typu związki łączące dany tekst z innymi⁴. Z pewnością intertekstualność nie ma nic wspólnego z badaniem źródeł i genezy utworu, będących przedmiotem zainteresowań historyków literatury, choć niewątpliwie analiza relacji intertekstualnych poprzedza etap badania źródeł. Nie dotyczy również reminiscencji jako nieświadomego nawiązania do danego utworu, świadczącego o kulturze literackiej autora czy nawet o sile oddziaływania przytaczanych utworów. Sama intertekstualność wiąże się raczej z pytaniami, co oznaczają zaczerpnięte z innego tekstu elementy wpisane w tekst analizowany, jakie miejsce zajmują w jego strukturze oraz jaką odgrywają

² Por. H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: *Prace wybrane*. T. 4: *Wymiary dzieła literackiego*. Red. S. Balbus. Kraków, Universitas, 1996, s. 215. Autor przytacza również różne terminy, jakimi określane jest to zjawisko w myśli literaturoznawczej – „interauktoralność” (I. Schobert); interreceptywność (C. Moisan). Stosunek teorii intertekstualności do koncepcji Bachtina omawia również M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992, s. 92–94. Autor zwraca uwagę na fakt, że istnieje ryzyko zbyt szerokiego rozumienia zjawiska intertekstualności, w rezultacie traktowana jest ona jako synonim „dialogiczności”.

³ Wszystkie przykłady przytaczam za: H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 221.

⁴ Por. M. Głowiński: *O intertekstualności...*, s. 88–89.

rolę w odczytaniu semantyki utworu⁵. W jej obręb wchodzi zatem jedynie te relacje z innymi utworami, które stanowią element strukturalny czy znaczeniowy i są zamierzone, przeznaczone dla odbiorcy. Inaczej mówiąc, można mówić o niej wówczas, gdy w sposób zamierzony „dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów”⁶. Pozostaje ona w sferze poetyki, w przeciwieństwie do wszelkich nieświadomych odwołań, stanowiących przypadek z zakresu psychologii twórczości⁷.

Należy wspomnieć również o odwołaniach niezwiązanych z żywiołem dialogowości, niebędących wynikiem zamierzonej gry między tekstami. Chodzi o zjawisko alegacji⁸, w przypadku którego przywołany utwór traktowany jest jako autorytarny, słuszny i wartościowy *a priori*, w wyniku czego utwór cytujący niejako jest mu podporządkowany. Mimo że alegacja jest przede wszystkim domeną tekstów propagandowych (a ta znajduje się raczej na antypodach literatury), mamy z nią do czynienia w tomiku *Jajce* Gregora Strnišy. Poprzedza go bowiem przytoczona mądrość ludowa:

Laž ima kratke noge.
Kdor laže, ta krade,
Kdor krade, ta ubija⁹.

Kłamstwo ma krótkie nogi.
Kto kłamie, ten kradnie,
Kto kradnie, ten zabija.

Zważywszy na tematykę i wymowę tomiku, potraktować ją można jako słowo nauczające, uznane z góry za obligatoryjne i wyłączone spod działania refleksji krytycznej. Utwór ten, o czym była już mowa, porusza bowiem problematykę prawdziwości i złudności odbieranej rzeczywistości, a „krótkie nogi” pojawiające się przy okazji opisu poszczególnych postaci za każdym razem pozwalają rozpoznać nadawcę całości – obwoźnego sprzedawcę. W ten sposób raz po raz ujawnia się „kłamstwo” odbioru, pozorność postrzeganej rzeczywistości. Mądrość ludowa konotuje również treści etyczne, pozornie nieobecne w tomiku. Pozornie, gdyż zacytowany trójwers jako przytoczenie bezwarunkowo uznanych prawd, autorytarny, rzuca światło na całość wypowiedzi. Nacechowanie etyczne jest zatem przypisane samemu dążeniu do prawdy, odkrywaniu wciąż nowych zasłon, jakie tworzy iluzja. Przytoczona ludowa mądrość w funkcji alegacji pozostaje jednak

⁵ Ibidem, s. 89–91.

⁶ Ibidem, s. 98, w nawiązaniu do terminologii Z. Ben-Porat: *The Poetics of Literary Allusion* (przekład polski: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1).

⁷ Badając relacje intertekstualne między tekstami, nieuniknione wydaje się założenie intencji jako koniecznego elementu postępowania.

⁸ M. Głowiński (*O intertekstualności...*, s. 110–111) pojęcie alegacji – *allégation* przejmując od Mathieu-Castellanego: *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*. „Littérature” 1984, N° 55, s. 29. Wyróżnia także trzy inne typy relacji międzytekstowych, których jego zdaniem nie należy zaliczać do intertekstualności. Są nimi: „[...] substytucja – zastąpienie prototekstu przez tekst nowy, przeróbkę, przekład; imitacja – naśladownicze wykorzystanie fragmentów, składników i reguł prototekstu; metatekstualność – bezpośrednie wypowiedzanie się na temat innych tekstów lub archetektów”. Ibidem, s. 229.

⁹ G. Strniša: *Jajce...*, s. 9.

w dystansie wobec treści poruszanych w tomiku, nie wchodzi z nimi w żaden dialog¹⁰. W tym kontekście „zabijanie” dotyczy demaskowania iluzji odbioru, sugeruje także niemożność dotarcia do obiektywnej prawdy widzenia.

Istotne wydaje się również wyróżnienie koncepcji tzw. intertekstualności aleatorycznej¹¹, wykraczającej poza ramy omawianego w niniejszej książce zjawiska. Jest ona bowiem rozumiana jako obszar wszelkich możliwych asocjacji tekstowych potencjalnego odbiorcy, bez względu na to, czy chodzi o teksty wcześniejsze, czy też późniejsze od odczytywanego. W omawianiu intertekstualności w poezji Gregora Strnišy będą brane pod uwagę jedynie teksty w stosunku do niej wcześniejsze i to, co ukazuje się jako „wirtualne składniki semantyczne samoistnego, aktywnego [...] tekstu późniejszego, wstecz odnoszącego się do swych »poprzedników« i wykorzystującego ich potencjały semantyczne jako elementy własnej konstrukcji”¹². Chodzi zatem o teksty mieszczące się w zakresie szeroko pojmowanej tradycji, których tematy czy motywy przywoływane są w poezji i umieszczane w nowym kontekście interpretacyjnym.

Biorąc pod uwagę rodzaj analizowanego utworu, zjawisko intertekstualności obejmować może z jednej strony teksty kolażowe¹³, złożone z cytatów pochodzących z rozmaitych tekstów; to one stanowiłyby jeden kraniec; z drugiej strony natomiast – delikatne napomknięcia czy aluzje do poszczególnych utworów plasowałyby się na krańcu przeciwnym. Pomiedzy nimi powstaje przestrzeń, mieszcząca w sobie wiele odmian intertekstualności. Wyznaczyć można zatem różne kategorie w zakresie relacji międzytekstowych w zależności od typu tych relacji.

Gérard Genette w pracy pt. *Palimpsestes* wskazuje na pięć podstawowych typów relacji w obrębie naczelnej, jaką jest jego zdaniem transtekstualność¹⁴. Pierwszy z nich to rzeczywiste pojawienie się tekstu w tekście (cytat, aluzja czy wręcz plagiat), określony jako intertekstualność. W obrębie drugiego typu – paratekstualności – mieszczą się wszelkie komentarze (przedmowy, posłowania, tytuły, epigrafy). Meta-tekstualność natomiast – typ trzeci – rozumiana jest jako komentarz pojawiający się w tekście i dotyczący innego tekstu. Czwarty typ – hipertekstualność – charakteryzuje się występowaniem jednoczącej relacji między tekstem B – hiperteks-

¹⁰ Por. rozważania M. Bachtina o słowie autorytarnym. M. Bachtin: *Słowo w powieści*. W: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa, PIW, 1970, s. 183–184.

¹¹ Por. H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 224. Autor koncepcję intertekstualności aleatorycznej wiąże z nazwiskami Riffaterre’a, Stierle’a, Barthesa i zaznacza, że inni badacze zjawisko intertekstualności rozumieją wężej – jako aktywną reakcję tekstów późniejszych na teksty już istniejące.

¹² W. Schmid: *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion*. In: *Dialog der Texte*, s. 183. Za: H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 224.

¹³ Przez Elizabeth Bruss określane jako radykalna intertekstualność, a przez Ryszarda Nycza – jako sylwy współczesne.

¹⁴ Por. G. Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982. Za: M. Głowiński: *O intertekstualności...*, s. 94–95. Najwięcej uwagi jednak autor poświęca jednemu z typów – hipertekstualności. Komentarz M. Głowińskiego do kategoryzacji Genette’a, s. 95–96.

tem, a wcześniejszym wobec niego tekstem A – hipotekstem. Z ostatnim typem relacji natomiast, określonym jako architekstualność, mamy według Genette’a do czynienia wtedy, gdy tekst odsyła do reguł ogólnych, według których został zbudowany. Istotne jest wyróżnienie przez autora kategorii nadrzędnej wobec wymienionych – transtekstualności. Określa ją jako „transcendencja tekstualna tekstu [...], wszystko, co wiąże go w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami”¹⁵.

Michał Głowiński, zgłaszając wątpliwości dotyczące przytoczonej typologii, ogranicza ją do trzech typów – intertekstualności, metatekstualności oraz architekstualności, usuwając poza nawias problematyki międzytekstowości koncepcję paratekstualności, a intertekstualność i hipertekstualność traktując jako jedną obszerną i wewnętrznie zróżnicowaną klasę o wielu istotnych czynnikach wspólnych. Nie widzi on bowiem zasadności odmiennego traktowania cytatu i aluzji jako „materiałnych” dowodów odniesień oraz wszystkich innych odwołań jej pozbawionych. Intertekstualność rozumie więc jako odwołanie do tekstu wcześniejszego, pozostające elementem znaczeniowej struktury tekstu przywołującego. Relacja intertekstualna według Głowińskiego istnieje wówczas, gdy „dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów”, przy czym główną rolę odgrywa tekst odwołujący się, natomiast uaktywnienie tekstu przywoływanego jest efektem ubocznym¹⁶.

Przyjmując porządkującą definicję intertekstualności, sięgam do rozważań Henryka Markiewicza. Stwierdza on, że jest to pojawiająca się w samym tekście relacja do prototekstu, skłaniająca do wzięcia go pod uwagę w przypadku interpretacji. W wyniku tego

„uwydatniają się, rozjaśniają, modyfikują, wzbogacają pod względem semantycznym i artystycznym określone aspekty czy składniki tekstu, a jednocześnie dokonuje się w mniejszym lub większym zakresie interpretacja czy waloryzacja prototekstu”¹⁷.

Jest to zatem interakcja, w której analizowany tekst późniejszy staje się nadrzędny wobec tekstu, do którego się odwołuje.

W niniejszej pracy przyjęto tzw. perspektywę immanentną, tzn. relacja intertekstualna jest wyznaczona lub sugerowana już w samym utworze¹⁸, w szczególności gdy tekst wymienia swój prototekst wprost lub pośrednio bądź też wprowadza w swój obręb cytaty lub inne składniki prototekstu¹⁹. Brane pod uwagę teksty,

¹⁵ G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 317.

¹⁶ Por. M. Głowiński: *O intertekstualności...*, s. 98.

¹⁷ H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 229.

¹⁸ Ibidem, s. 225. Autor wyróżnia także perspektywę genetyczną – uwzględniającą jedynie teksty uczestniczące w genezie utworu, intencjonalną – zamierzoną przez samego artystę oraz recepcyjną, analizującą relacje międzytekstowe dostrzegane przez różnych czytelników empirycznych.

¹⁹ Zastosowana zostaje terminologia H. Markiewicza – rozróżnienie na tekst i prototekst. Jednak wiele terminów rozróżnia teksty będące z sobą w relacjach intertekstualnych: wspomniane już

z którymi utwory poetyckie Gregora Strnišy wchodzą w aktywne stosunki dialogowe, będą zawsze tekstami wcześniejszymi.

Należy również dookreślić pojęcie tekstu należące do kluczowych pojęć współczesnej myśli humanistycznej, gdyż zyskało ono niejako sens uniwersalny z uwagi na liczne zastosowania w dziedzinach wiedzy o literaturze, sztuce i kulturze. Tekst to nie tylko przekaz językowy ustny lub też utrwalony graficznie, z punktu widzenia treściowego stanowiący zamkniętą całość²⁰. To również każdy zorganizowany wewnętrznie i rządzący się określonymi regułami wytwór kultury, taki jak dzieło plastyczne, sceniczne czy też pewien utrwalony społecznie wzorzec postrzegania rzeczywistości lub nawet zachowania. Wyróżnić można zatem: tekst werbalny, tekst pikturalny, tekst behawioralny, tekst obrzędowy. „Kulturę rozważa się jako nagromadzenie najprzeróżniejszych tekstów, a zarazem jako zbiór systemów generujących teksty (»języków«)”²¹. W nowoczesnej refleksji humanistycznej, w wyniku dynamicznego rozwoju tendencji semiologicznych, dyscypliny w tradycyjnym znaczeniu niezależne odnoszone są do siebie w celu całościowego ujęcia ich problematyki. W rezultacie pojawiła się potrzeba stwarzania określonego modelu obcowania z kulturą. Prowadzi ona do dostrzegania elementarnej wspólnoty między różnymi jej wytworami, a tym samym do kształtowania wrażliwości na występujące między nimi stosunki dialogowe. Skłania to do badania charakteru związków między różnymi typami tekstów oraz sposobów ich wzajemnego oddziaływania²². W myśli ponowoczesnej natomiast, rozwijającej się w przeświadczeniu o „wyczerpaniu” kultury i wszelkich ujęć świata ubiegających się o miano obiektywnych, poszczególne dyscypliny, dyskursy traktowane są jako równoprawne i dopuszczalne opisy rzeczywistości²³. Dostrzegana jest wielowątkowość, wielopłaszczyznowość i wieloaspektowość kultury, lecz brak wiary w możliwość pełnego poznania przyzwala na spojrzenie ograniczone do jednej płaszczyzny.

W rozważaniach na temat intertekstualności w poezji Gregora Strnišy będą brane pod uwagę nie tylko teksty literackie (słoweńskie i obce), lecz również teksty malarskie, mity i symbole kultury, obrazujące sposób doznawania rzeczywistości zgodny z ideą „jedności bytu”.

„hipertekst” i „hipotekst” (Genette); „tekst” – „intertekst” (Riffaterre); „fenotekst” – „tekst odniesieniowy” (Lachmann); „tekst” – „pretekst” (Schmid). Za: ibidem, s. 224.

²⁰ Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989, s. 528, a także M.R. Mayenowa: *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy*. W: *Poetyka teoretyczna, zagadnienia języka*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.

²¹ J. Sławiński: *Teksty i teksty*. Warszawa, Polska Encyklopedia Niezależna, 1991, s. 47.

²² Por. ibidem, s. 47–49. Do bogatego repertuaru tekstów kultury autor zalicza np.: literaturę (w rozmaitych jej odmianach), mit, ideologię, wierzenia, rytuały, widowiska, obrazy, etykiety, gry, zabawy, modę, systemy kulinarne, sygnalizację drogową, zespoły zachowań związane z rolami społecznymi, techniki erotyczne oraz formy organizacji przestrzeni.

²³ Por. *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*. Red. E. Szczęsna. Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 2002, s. 222.

Bezpośrednie odwołania do prototekstów

Jednym z przykładów uruchamiania „cudzego słowa” przez Strnišę jest bezpośrednie odwołanie do prototekstu. W wierszu *Brobdingnag* z tomiku *Zvezde* już w tytule przywołane jest dzieło Jonathana Swifta *Podróże Gulliwer*. W powieści tej bohater – Lemuel Gulliwer – podróżuje, odwiedzając liczne krainy, między innymi: wyspę Lilliputów, kraj olbrzymów Brobdingnag, wyspę Laputę zamieszkaną przez uczonych astronomów, ojczyznę Houyhnhnmów – istot podobnych do koni, pięknych, mądrych i wyżej niż ludzie rozwiniętych duchowo i umysłowo. W wierszu natomiast pojawiają się jedynie dwie przeciwstawione sobie krainy: Lilliput – przyjazna i słoneczna, oraz Brobdingnag – mroczna i wroga. Zastosowany paralelizm podkreśla opozycję między ukazywanymi światami:

Nad Liliputom svetlo sonce,
nad Brobdingnagom zimski mrak.
Pred Liliputom milo morje,
pred Brobdingnagom stolp iz skal²⁴.

Nad Liliputem jasne słońce.
nad Brobdingnagiem zimowy mrok.
Przed Liliputem łagodne morze,
przed Brobdingnagiem słup ze skał.

Strniša rezygnuje również z tak istotnego w powieści Swifta motywu wędrówki, skupiając się przede wszystkim na opisie kraju olbrzymów. Przedstawiona rzeczywistość nie ma na celu naśladowania pierwowzoru. Poeta kreuje własny Brobdingnag, a w nim pomiędzy pięcioma górami znajduje się dzwon utożsamiony z sercem świata:

V Brobdingnagu so ulili
zvon, ki odmeva srce sveta²⁵.

W Brobdingnagu odlali
dzwon, wydobywający odgłos serca
świata.

Istotne jest, że sam autor w rozważaniach metapoetyckich stwierdza, że dzwon ten mieszkańcy stworzyli sami, pod wpływem własnych pragnień; ma on symbolizować twórczość i wrażliwość artystyczną i jest natury transcendentnej²⁶. Brobdingnag jest tu zatem krainą mieszczącą w sobie źródło wszelkiego tworzenia: „vse zlato tega sveta” – „całe złoto tego świata”, być może stanowi jedyną najprawdziwszą wartość – stwierdza Strniša. Dodatkowo jej mieszkańcy mają (inaczej niż w powieści Swifta) magiczne trzecie oko, oko serca, sugerujące wszechwidzenie, mądrość i moc kreacyjną²⁷. Mimo że całość cyklu to przede wszystkim opis

²⁴ G. Strniša: *Brobdingnag*. In: *Zvezde*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965, s. 65.

²⁵ Ibidem, s. 67.

²⁶ Por. G. Strniša, F. Pibernik: *Svet in kozmos*. „Nova revija” 1987, št. 58/60, rozważania na temat Brobdingnagu, s. 256–257, 259–260.

²⁷ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 274.

Brodingnagu, w ostatnim wersie pada zaskakujące stwierdzenie, że o krainie tej nigdy nic nie wiadomo (w przeciwieństwie do Liliputu, o którym *de facto* jest mowa jedynie w pierwszej zwrotce). Potęguje to wrażenie tajemniczości i niezwykłości ukazywanej przestrzeni. Jej niedostępność natomiast wskazuje na fakt, że kontakt z mocą twórczą dany jest nielicznym. Brodingnag i dzwon, utożsamiane z artystyczną kreacją, wpływają na zmianę waloryzacji krainy olbrzymów. Przedstawiona początkowo jako nieprzyjazna, należy – zważywszy na stosunek Strniśy do literatury i sztuki – do sfery *sacrum*. Brodingnag ulega przewartościowaniu, gdyż jego istota tkwi w permanentnej kreacyjności. Nic o nim nie wiadomo, ponieważ jest ciągłym stwarzaniem nowego, uruchamianiem siły dzwonu-wyobraźni. O Lilipucie wszystko wiadomo – jest przewidywalnym światem rozsądku i logiki. Brodingnag zaś pozostaje tajemnicą, otwiera się na ciągłą kreację i to stanowi o jego wartości. Poeta w pewnym stopniu nawiązuje do prototekstu, lecz zarazem dystansuje się wobec niego. Dzięki temu tworzy się tzw. semantyczna „wartość dodatkowa”²⁸, pewna znaczeniowa i estetyczna różnica względem prototekstu²⁹. Sam poeta wyraża nadzieję, że przedstawiona przez niego kraina z podróży Gulliwera jest zupełnie inna niż w powieści Swifta: „[...] je svet ustvarjalnega dela, predvsem svet resnične znanosti in umetnosti”³⁰. Biorąc pod uwagę kategoryzację Genette’a, mamy tu więc do czynienia także z relacją paratekstualną – autorskim komentarzem do tekstu.

Innym przykładem, w którym element intertekstualny dochodzi do głosu już w tytule, jest wiersz *Lenorina pesem – Pieśń Lenory* z tomiku *Odisej*. Przywołuje on balladę niemieckiego pisarza Augusta Gottfrieda Bürgera pt. *Lenora* z 1774 r., jedną z najbardziej znanych w Europie w okresie romantyzmu. W Słowni tłumaczono ją dwukrotnie. Pierwszy przekład Žigi Zoisa nie został przez krytykę dobrze oceniony, dopiero drugi, autorstwa France Prešerna, uznano za znakomity. Ballada opowiada historię rozdzielonych przez wojnę kochanków – Lenory i Vilhelma, którzy spotykają się dopiero po śmierci Vilhelma. Przybywa on jako zmarły po swoją ukochaną i zabiera ją do krainy śmierci. Nieznajomość fabuły ballady Bürgera uniemożliwia właściwe odczytanie utworu Strniśy. Jest on bowiem relacją wrażeń Lenory, bez jakichkolwiek wyjaśnień, kogo i czego dotyczą. Wykorzystane powtórzenia w postaci refrenu potęgują napięcie i tajemniczość ukazanej sytuacji:

²⁸ Określenie R. Lachmana. Za: H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 226.

²⁹ Takie ujęcie całkowicie pomija również krytyczną wobec XVIII-wiecznej Anglii wymowę dzieła Swifta. Dokonał on w nim krytyki warstw społecznych, frakcji politycznych czy też ogólnie polityki, a także nauki i filozofii. Nie znalazła ona jednak oddźwięku w tekście Strniśy, który całkowicie pomija społeczną wymowę *Podróży*, a wykorzystuje przede wszystkim antytetyczność zapożyczonych krain i ich bajkowy charakter.

³⁰ „Kraj olbrzymów z podróży Gulliwera – mam nadzieję, że zupełnie inny niż u Swifta – jest światem kreowanego dzieła i przede wszystkim światem prawdziwej nauki i sztuki”. Por. G. Strniša, F. Pibernik: *Svet in kozmos...*, s. 259.

Zmeraj ga slišim. On prihaja.
 Odet v železje in temo. [...]
 Zmeraj ga slišim. On prihaja.
 Ne vidi me. Ne vidim ga³¹.

Wciąż go słyszę. On przybywa.
 Odziany w żelazo i ciemność. [...]
 Wciąż go słyszę. On przybywa.
 Nie widzi mnie. Nie widzę go.

Dopiero znajomość prototekstu pozwala ukazaną scenę rozumieć jako przybycie zmarłego kochanka po swoją wybrankę. Uwzględnienie go wydaje się zatem niezbędne w interpretacji, gdyż umożliwia wyeliminowanie ewentualnych niejasności semantycznych czy błędnego odczytania.

Nieprzypadkowo również wiersz *Lenorina pesem* zamieszczony został w cyklu *Cvetoči meči – Kwitnące miecze*, opatrzonym mottem z dzieła Oscara Wilde’a *Ballada o więzieniu w Reading*, które w polskim tłumaczeniu brzmi następująco: „Każdy zabija kiedyś to, co kocha”³². W tym przypadku motywem łączącym oba teksty jest śmierć kochanki. W *Lenorze* jednak zostaje ona dobrowolnie przewieziona do krainy zmarłych przez swego ukochanego, w utworze Wilde’a natomiast zostaje przez swego wybranka zamordowana. Z uwagi na ten motyw oba teksty mogą wchodzić z sobą w relacje intertekstualne i kształtować sens nowego utworu. Niewątpliwie jednak to wiersz *Ptica – Ptak*, zamieszczony w tym cyklu, wyraźnie wchodzi w dialog z utworem Wilde’a. *Ballada o więzieniu w Reading* jest relacją z wydarzeń więziennych, między innymi z przygotowań do egzekucji i samej egzekucji młodego zabójcy swej ukochanej, a także opisem głębokich przemyśleń i przeżyć wewnętrznych obserwującego bohatera. Rozważania jego dotyczą strachu, wyrzutów sumienia, śmierci będącej wyzwoleniem oraz przebaczenia. Wiersz Strnišy natomiast przedstawia statyczny obraz siedzących za stołem dwóch mężczyzn, grających w karty o pustą ptasią klatkę. Ptak symbolizuje pośrednictwo między niebem a ziemią, jest również posłańcem miłości, a ptak uwolniony z klatki – duszę oswobodzoną z ciała³³. Taka interpretacja pozwala traktować ptaka jako uwolnioną duszę Lenory, a tym samym ujawnia się dialog tekstów wewnątrz cyklu. Można postawić hipotezę, że w ten sposób Strniša tworzy potrójną relację intertekstualną: do ballady Bürgera, do utworu Wilde’a oraz do własnego wiersza *Pieśń Lenory*. Postępuje zgodnie z przyjętą zasadą jedności w wielości i wielości w jedności, w tym przypadku w obrębie intertekstualnych relacji między tekstami. Motyw ptaka-duszy zawiera się bowiem we wszystkich przywoływanych utworach, a jednocześnie wykorzystany jest w wierszu *Ptak* i aktualizuje pozostałe teksty, niejako „przenosi” je w pole semantyczne jednego utworu. Z pewnością zbadanie twórczości Strnišy w kontekście wielostopniowej intertekstualności przyniosłoby bardzo ciekawe rezultaty.

Należy też zauważyć, że jeden z bohaterów wiersza – *Ptak*, przedstawiony został jako kukła-więźnia wykazująca ogromne podobieństwo do towarzysza:

³¹ G. Strniša: *Lenorina pesem*. In: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963, s. 24.

³² O. Wilde: *Ballada o więzieniu w Reading*. Tłum. A. Włodek. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 11. W oryginale: *For each man kills the thing he loves*.

³³ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 344.

Oni je velika lutka,
z mojim stasom, z mojim licem.
V rokah drži karte misli,
z gladkim, brezizraznim licem³⁴.

Tamten jest wielką kukłą,
o mojej sylwetce, mojej twarzy.
W rękach trzyma karty myśli,
ma gładką twarz, bez wyrazu.

Interpretując przedstawiony obraz w kontekście prototekstu, bohatera utożsamiać można z więźniem, a podobną do niego kukłę – z sumieniem. Bohater, zabijając ptaka, skazuje się tym samym na konfrontację z własnym sumieniem. W toczącej się między nimi grze stawką jest wolność od wyrzutów bądź też uwięzienie w nich. Wygranie ptasiej klatki jest jednoznaczne z uwolnieniem się od zagrożenia zamknięciem w niej przez sumienie. Nawiązując do motta, zabity przez bohatera ptak potraktowany jako symbol wolności staje się jednocześnie obiektem pożądania i miłości. W *Balladzie* Wilde’a znajduje także wyjaśnienie tytułu całego cyklu Strnišy. Człowiek bowiem na różne sposoby zabija to, co kocha – „słowem, spojrzeniem”, a także „mieczem”. „Najgorsze czyny” natomiast, a więc często te zadane mieczem, stają się najbardziej widoczne w murach więziennych – tam „rozkwitają”. W kontekście wiersza „kwitnące miecze” będą wszelkimi czynami zagrażającymi ludzkiej wolności:

Najgorsze czyny, jak trujące chwasty,
Dopiero tutaj w pełni rozkwitają³⁵.

W tym wypadku wprowadzenie przez tekst w swój obręb obrazu z prototekstu zawiązuje relację intertekstualną, tym samym z jednej strony wzbogacona zostaje wymowa utworu, z drugiej zaś – dochodzi do wyjaśnienia tytułu całego cyklu.

W poezji Strnišy zachodzi także wiele relacji międzytekstowych, których odszyfrowanie wzbogaca semantykę, ale nie jest konieczne do zrozumienia tekstu. Przykładem może być tu cykl *Galjot – Galernik* opatrzony mottem zaczerpniętym z poezji ludowej, z pieśni o tym samym tytule. Zdzisław Darasz postać galernika sytuuje w kręgu topiki słoweńskiej literatury narodowej. Nadaje mu status „podwójnego obywatelstwa”, ze względu na jego przynależność (jako bohatera ludowej ballady) do ograniczonego zasięgu rodzimej literatury Słoweńców, a jednocześnie do szerokiej tradycji europejskiej. W jej przestrzeni nabiera on uniwersalnego znaczenia archetypowego obrazu wędrowki człowieka, obecnego w różnych przekazach mitycznych i literackich³⁶. Poza przywołaniem cytatu i postaci bohatera *Galernik* Strnišy zupełnie odbiega od fabuły i układu zdarzeń ballado-

³⁴ G. Strniša: *Ptica*. In: *Odisej...*, s. 23.

³⁵ O. Wilde: *Ballada o więzieniu w Reading...*, s. 57.

³⁶ Por. Z. Darasz: *Problemy autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995, s. 82–90. Autor stwierdza, że postać galernika ma dwa wzorce mitologiczne – Odysa i Syzyfa. Skrzyżowanie ich znaczeń, dokonane w konkretnych warunkach kulturowych, wnosi nową semantykę. Z tego względu autor traktuje ją jako topos autonomiczny, będący przeciwieństwem jednego z wielu wariantów motywu wędrowca.

wego wzorca. Bohater cyklu zdaje się istnieć poza rzeczywistym czasem i przestrzenią; pogrążony we własnych wizjach, jest zrezygnowany i samotny. Z tęsknotą jednak patrzy na zwyczajne życie na lądzie – powrót siewcy z pola po codziennej pracy, śpiewające pod niebem ptaki. Cykl jest zatem opisem stanu wewnętrznego skazańca, który trwając „na pograniczu świata zmysłowego konkretności i metafizycznej tajemnicy, zмага się ze swoim przeznaczeniem”³⁷. Znajomość fabuły ballady ludowej, a zwłaszcza faktu sprzeniewierzenia się rodziny, dodatkowo wyjaśnia stan bohatera, nie jest jednak ona niezbędna do właściwego odczytania tekstu. Motyw galernika w ramach cyklu Strnišy ulega więc przemianie semantyczno-stylistycznej, a związki fabularne między protekstem a tekstem nie są uaktualniane.

W poezji Strnišy mamy do czynienia również ze zjawiskiem autointertekstualności. Najwyraźniej jest ono obecne (*explicite* wskazane też przez autora) między dramatem *Ljudožerci* a cyklem *Borilnica*. Dialog dokonuje się na poziomie konstrukcji przestrzeni, podzielonej na trzy sfery – górną, z której dochodzi głos organów; środkową, stanowiącą miejsce zdarzeń, oraz dolną, skąd w cyklu przybywa cień, a w dramacie stanowi ona miejsce zbrodni. Autor w *Przedmowie* (*Predgovor*) do dramatu *Ljudožerci* stwierdza, że inspiracją dla takiej konstrukcji były sztuki średniowieczne:

Ten, kto czytał mój wiersz *Komnata walki* [...] może na poziomie przestrzeni zauważyć związek z tym wierszem: zarówno tam, jak i tu czasami w górze odzwierciedlają się organy, a z piwnicy w nocy przybywa straszidło. Wzorem ku temu były dla mnie sztuki średniowieczne o trzech równoczesnych scenach, gdzie środkowa stanowiła ten świat, górna niebo, piwnica pod spodem natomiast – piekło lub czyściec³⁸.

Autointertekstualność przebiega również na poziomie tematów i postaci. Ponownie zastosowane przez autora „słowo własne” traktowane jest tu jako „cudze”, już wcześniej użyte. Zjawisko bliskie jest często stosowanemu przez Strnišę chwytowi artystycznemu powtórzenia (w postaci anafory, epifory, refrenu), obejmującego różne sfery wypowiedzi. Powtórzenia mogą ograniczać się jedynie do tytułu, ale stosunek dialogowy między tekstami nie jest w tym wypadku wystarczająco wyraźny. Jest on bardziej oczywisty w przypadku powtórzeń tytułu wraz z zastosowaniem pierścienia w obrębie poszczególnych utworów o tych samych tytułach (np. powtórzenie ostatnich wersów jako pierwszych). W tomiku

³⁷ Ibidem, s. 89.

³⁸ „Kdor je kdaj slučajno prebral mojo pesem *Borilnica* [...] bo morda opazil čisto prostorsko sorodnost s to pesmijo: tako tam kot tukaj se včasih oglašijo iz višine orgle, iz kleti pa prihaja v nočeh strašilo. Vzor za to so mi bile tiste srednjeveške igre s tremi sočasnimi prizorišči, kjer je srednji oder predstavljal ta svet, zgornji nebo, klet spodaj pa pekel ali vice”. G. Strniša: *Predgovor* [do dramatu *Ljudožerci*]. In: *Svetovlje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988, s. 182.

Oko np. dwukrotnie wykorzystano tytuły wierszy w podwójnym cyklu pt. *Igrače – Zabawki*; ułożone są one w odwrotnej kolejności, co tworzy wrażenie lustrzanego odbicia. Poszczególne wiersze o tym samym tytule stanowią niejako kontynuację, rozwinięcie i uzupełnienie rozpoczętych wątków i obrazów. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w tomiku *Škarje* – trzykrotnie powtórzone są tytuły: *Cigara – Cygara*, *Punčka – Djevczynka*, *Avto – Auto*, *Dimnikar – Kominiar*, *Krsta – Trumna*, w trzech osobnych cyklach³⁹. Zabieg ten służy podkreśleniu spójności tekstu i wyraża ideę „jedności bytu” w przestrzeni struktury wierszy. Taka konstrukcja jest wyrazem przekonania poety o wzajemnej korespondencji również bytów literatury i sztuki. Dla Strnišy nie tylko zawierają się one jedne w drugich, ale stanowią także swoiste rozszerzenie. Każdy kolejny wiersz w obrębie cyklów wprowadza nowe elementy. Istotne wydaje się też powtarzanie określonych obrazów, postaci, symboli. Przykładem może tu być pojawianie się w całym tomiku *Jajce* postaci o tupiących, krótkich nogach; jej rozpoznanie jest kluczowe dla interpretacji całości. Dostrzeżenie w niej bowiem (mimo różnych ról i określeń, jakie przyjmuje) jednej postaci – kreującego rzeczywistość przedstawioną domokrażcy, pozwala na właściwe odczytanie tomiku w kontekście prawdy i pozorów. Podobną sytuację prezentuje tomik *Škarje*, w którym wielokrotnie pojawia się postać uszytego ze skrawków czasu „pajaca”. Fabularny charakter obu tomików warunkuje tego typu dialogowość, a autointertekstualność wpływa tu na rozumienie zarówno wymowy poszczególnych utworów, jak i całościowej semantyki tomików.

Istnieje również wiele przykładów, w których pojawiający się wielokrotnie autocytat w formie powtórzenia wersu, obrazu czy symbolu służy także utrwaleniu tożsamości poety⁴⁰. Wymienić tu można chociażby: „oko” jako symbol innego wymiaru rzeczywistości i transcendencji; „okręt” przywołujący motyw wędrówki-życia; „drzewo” utożsamiane z kreacją artystyczną, a także symbolizujące wieczność czy też „tygrysa” będącego uosobieniem śmierci. Są to słowa klucze poezji Strnišy i jednocześnie symbole kultury. Funkcję utrwalania tożsamości poety spełnia również wielokrotnie przywoływany obraz organicznego wszechświata czy motyw „jedności bytu”, podobnie jak liczne odwołania do postaci i motywów zaczerpniętych z mitologii: *Odyseusz*, *Orfeusz*, *Minotaur* i *labirynt*, motyw zmartwychwstania i metamorfozy. Biorąc pod uwagę same tytuły cyklów i tomików poety, odnosi się wrażenie wkroczenia w swoistą przestrzeń mityczną tradycji europejskiej. Tego typu dialog z tradycją podkreśla zakorzenienie w danej kulturze, a także jest wyrazem uznania wagi dziedzictwa kulturowego wpisanego w przywoływane teksty.

³⁹ Do cyklu tego powróć z uwagi na nadrzędną relację intertekstualną, jaką stwarza przywołanie obrazów malarskich Giorgia de Chirico, będących inspiracją do jego powstania.

⁴⁰ Z autointertekstualnością służącą utrwaleniu obrazu czy tożsamości autora mamy do czynienia w całej twórczości Strnišy. W jego dramatach np. pojawiają się nawiązania do poezji (czy też odwrotnie).

Bardzo wiele tekstów zostało uaktywnionych z uwagi na to, że posłużyły jako motta, głównie w dwóch ostatnich tomikach Strnišy – *Škarje* oraz *Jajce*. Ograniczę się jedynie do ich lokalizacji. Oba tomiki rozpoczynają cytaty pochodzące z twórczości angielskiego poety Williama Henry’ego Daviesa (1871–1940)⁴¹. W tomiku *Škarje* cytat dotyczy sposobu spędzania wolnych chwil, wyraża niepokój, jak bardzo brak człowiekowi czasu na to, aby stanął i patrzył, „tak jak to robią owce czy krowy”⁴². Cytat zatem koresponduje z tematyką tomiku. W tomie *Jajce* przytoczony fragment jest opisem przerażającego potwora, „brzuchatego i garbatego, wielkiego, tłustego, leniwego ślimaka”, który „zabija kobiety, dzieci i bezbronnych ludzi”. W kontekście tomiku wskazuje na możliwość nieograniczonej kreacji twórczej i na niezmierny potencjał wyobraźni artystycznej. Ponadto potwór miałby spoczywać „pośród spokojnych gwiazd [...] na dnie morza”, co koresponduje z dążeniem Strnišy do objęcia w przekazie poetyckim całego świata. Ponadto w tomiku *Škarje* pojawiają się trzy cytaty na temat czasu autorstwa: świętego Augustyna – teologa, Immanuela Kanta – filozofa, oraz fizyka H.A. Lorentza. Pragnienie jedności wyraża się tu w syntezie różnych dyscyplin naukowych, ich punktów widzenia i kodów, jakimi się posługują⁴³.

Ekfrazy obrazów Giorgia de Chirico

Intertekstualność w poezji Gregora Strnišy to nie tylko uruchamianie „cudzego słowa”, lecz również tworzenie relacji dialogicznych z innym rodzajem tekstów, a mianowicie z obrazami malarskimi. Relacje między obrazem i słowem pisanym ujawniają różny stopień zależności między sobą. Badacze mówią o „interferencji” (między innymi Mary Ann Caws)⁴⁴, o „oscylacji” (Jean-Luc Nancy)⁴⁵, figurze

⁴¹ William Henry Davies wczesne lata spędził, podróżując po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie; zarabiał jako handlarz, przyciągając szeroką publiczność swoimi tekstami. W 1908 r. napisał autobiograficzną powieść *The Autobiography of a Super-Tramp*, opisującą jego włóczęgowskie przygody. Być może znajomość tej biografii przyczyniła się do stworzenia postaci *domokračy* z tomiku *Jajce*.

⁴² Cytat ten pochodzi z wiersza Davisa pt. *Leisure – Czas wolny*.

⁴³ W samym tomiku w cyklu *Spisi – Pisma* również można odnaleźć odwołania do wielu myślicieli – św. Augustyna, Immanuela Kanta, Fiodora Dostojewskiego, Alberta Einsteina i Thomasa Manna. Nie pojawiają się jednak ich nazwiska, a jedynie tytuły ich dzieł w oryginale. Poszczególne wiersze są niejako poetyckim ujęciem ich rozmyślań o czasie.

⁴⁴ Za: A. Dziadek: *Obrazy i wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011, s. 14.

⁴⁵ Ibidem. Za pomocą terminu „oscylacja” Nancy zwraca uwagę na związek między obrazem a tekstem, oparty na odrębności, ale i zbliżaniu się do siebie.

chiazmu (Adam Dziadek)⁴⁶, o korespondencji sztuk czy intertekstualności właśnie (Adam Dziadek). Termin ekfrazy (gr. *ékphrasis* – dokładny opis), według *Słownika terminów literackich*, oznacza „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”⁴⁷. Dla współczesnych badaczy jednak ekfrazy stanowi „wербalną reprezentację reprezentacji graficznej lub wizualnej”⁴⁸. W poezji współczesnej wiąże się nie tylko z odzwierciedlaniem jakiegoś przedmiotu za pomocą słowa, ale również z powstaniem autonomicznego dzieła poetyckiego, nacechowanego specyfiką języka poetyckiego autora. Ten jednocześnie stara się ukazać przedmiot (dzieło malarskie) i wysuwa na plan pierwszy sposób jego prezentacji.

Wiersze pochodzące z dwóch cykli Gregora Strnišy w tomiku *Škarje* można traktować jako ekfrazy, ponieważ pojawiają się w nich wyraźne sygnały, odsyłające bezpośrednio do konkretnych dzieł sztuki malarskiej autorstwa Giorgia de Chirico. Pierwszy cykl zatytułowany *Sence – Cienie* już swym podtytułem, *po načinu mojstra Giorgia de Chirica – na wzór mistrza Giorgia de Chirico*, odsyła do nieliterackiego źródła inspiracji. Cykl drugi *Stolpi – Wieże* z uwagi na podtytuł *iz albuma Giorgia de Chirica – z albumu Giorgia de Chirico* również wskazuje na związek z twórczością malarza nadrealisty, a tytuły poszczególnych wierszy są tu jednocześnie tytułami (czasem nieco zmienionymi) jego obrazów: *Melanholija nekega popoldneva – Melancholia pewnego popołudnia*, *Skrivnost prihoda – Zagadka przybycia*, *Strah pred odhodom – Niepokój odjazdu*, *Nostalgija za neskončnostjo – Nostalgia za nieskończonością*, *Veliki stolp – Wielka wieża*. Innym wyznacznikiem pozwalającym na użycie określenia ekfrazy w stosunku do wspomnianych utworów jest obecność w nich elementów opisu wskazanych dzieł sztuki – konkretnych motywów czy barw. Oba cykle przywołują zatem metafizyczne malarstwo Giorgia de Chirico i stanowią próbę konceptualizacji w języku doświadczenia wizualnego.

Ważne wydaje się jednak, że wiersze Strnišy nie są dokładnym opisem dzieł malarskich. Można by stwierdzić, że nie są one „pełnymi” czy „klasycznymi” ekfrazami. Być może w tym przypadku należałoby mówić o ich ekfrastycznym charakterze lub o obecnym w nich zjawisku ekfrastyczności. Biorąc jednak pod uwagę

⁴⁶ „Graficzny obraz tej figury opiera się na greckiej literze χ, w której dwie proste jednocześnie przecinają się i rozchodzą w dwu różnych kierunkach. Jest to figura podwójnego gestu, podwójnej przynależności, w której splata się obraz i słowo. To również figura doskonale ilustrująca wzajemne przenikanie się ukrytych w obrazach i tekstach sensów”. Ibidem, s. 15.

⁴⁷ *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński i in. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, s. 122.

⁴⁸ Por. J.A.W. Heffernan: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22, no. 2, s. 297–316 oraz W.J.T. Mitchell: *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago 1994. Za: A. Dziadek: *Obrazy i wiersze...*, s. 36. We współczesnej teorii literatury ekfrazy stała się jedną z zasadniczych kategorii badań nad retorycznymi możliwościami języka, nad możliwościami uobecnienia w dyskursie tego, co jest pozajęzykowe. Pisał o tym także M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 1999. W pracy rezygnuję jednak z szerokiego rozumienia terminu.

fakt, że ekfrazy we współczesnej poezji opisuje również samego autora wiersza, stanowi świadectwo jego interpretacji danego dzieła⁴⁹ oraz zawiera najważniejsze cechy jego poetyki, decydując się uznać utwory Strnišy za tzw. ekfrazy literackie:

Ekfrazy, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że obraz w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia powstania autonomicznego dzieła literackiego; dzieła sztuki w utworach literackich często traktowane są jako teksty do przeczytania, teksty poddawane lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składają się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety cechy języka. [...] Ekfrazy literacka wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele za pomocą środków językowych, ale raczej reprezentuje dane dzieło – i właśnie z tego wynika jej nazwa⁵⁰.

W pierwszym wspomnianym cyklu zatytułowanym *Sence* Strniša prowadzi dialog przede wszystkim ze sposobem obrazowania malarza. W wierszach pojawiają się tak charakterystyczne dla de Chirico cienie⁵¹, puste ulice, ściany czy rogi budynków, krajobrazy opustoszałych miast, choć nie odnoszą się do konkretnych dzieł malarskich. To, co w tym wypadku określa istotę relacji intertekstualnej między tekstami, to nie stopień podobieństwa do pierwowzoru, lecz próba odtworzenia przez poetę niepowtarzalnej atmosfery, jaką ewokuje metafizyczne malarstwo de Chirico, atmosfery tajemniczości, nostalgii, oczekiwania⁵². Wiersze te mieszczą się zatem raczej w obrębie zjawiska nazywanego *Bildgedicht*. Wyraźnie widoczna jest w nich inspiracja dziełami malarskimi, choć nie są ich opisem, a jedynie „swobodną wariacją słowną”⁵³ na temat obrazów. Strniša konceptualizuje doświadczenie wizualne głównie z pomocą fabularyzacji motywu malarskiego. Stosowane środki

⁴⁹ M. Riffaterre wprowadził z tego względu rozróżnienie na „ekfrazę literacką” i „ekfrazę krytyczną”. Za: A. Dziadek: *Obrazy i wiersze...*, s. 63, 66.

⁵⁰ Ibidem, s. 67.

⁵¹ Sam de Chirico pisał: „[...] więcej zagadki jest w cieniu człowieka idącego w słońcu niż we wszystkich przeszłych, obecnych i przyszłych religiach”. Dlatego też cień jest współtwórcą nastroju jego obrazów. *Zagadkowość, niepokój i melancholia marzeń sennych – czyli malarstwo Giorgia de Chirico*. W: K. Janicka: *Surrealizm*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975, s. 64–71.

⁵² Jasna Melvinger, komentując wydany w Belgradzie wybór wierszy Strnišy pt. *Jednorog*, w 1964 r., a więc jedenaście lat przed ukazaniem się tomiku *Škarje*, stwierdza, że sposób obrazowania i stwarzana w utworach poety, atmosfera przywołują malarstwo de Chirico. Według niej, w obu przypadkach dzieła budzą niepokój i ewokują tajemniczość, a jednocześnie dają poczucie wtajemniczenia w pewien wieczny, niezmienny wymiar zdarzeń „oder dogajanja”. Por. J. Melvinger: *V začaranem krogu fatalnosti*. „Nova obzorja” 1964, št. 8–9, s. 430.

⁵³ Por. A. Dziadek: *Obrazy i wiersze...*, s. 11. Adam Dziadek podkreśla, że trudno jest dokładnie zdefiniować *Bildgedicht*. Wskazuje, że szeroko problematykę tę omawia Gisbert Kranz, a jako przykład zjawiska *Bildgedichtu* w poezji polskiej wskazuje tomik *Wiersze i obrazy* Tadeusza Kubiaka.

wpływają zarówno na plastyczność opisu, jak i na oddanie swoistej atmosfery dzieł malarskich. Liczne powtórzenia tych samych motywów w całości cyklu dają wrażenie operowania różnymi fragmentami obrazów de Chirico. Fragment pochodzący z pierwszego wiersza wspomnianego cyklu pt. *Cigara – Cygara*:

Dolge sinje hišne sence
padajo na čiste ceste⁵⁴,

Długie siwe cienie domów
padają na czyste drogi,

z uwagi na wykorzystanie bardzo charakterystycznego motywu cieni padających na ulice może odnosić się do wielu obrazów malarza – *Czerwonej wieży* (*The Red Tower*) czy *Placu włoskiego* (*Piazza d'Italia*) bądź *Zagadki godziny* (*The Enigma of the Hour*). Wiersz nie stanowi jednak opisu żadnego z nich. Motywy malarskie wplecione są raczej w obrazy poetyckie tworzone w wierszach tego cyklu. Najważniejsza staje się zatem aura tajemnicy i wyobcowania ewokowana w tekstach. Strniša sam wyjaśnia, że zaczerpnięty motyw zaczyna być elementem nowej całości, może zostać „w nowych snach rozpoznany”:

Sonce sije skozi šipe
na orjaške kvadre: stopnišče,
nad stopnicami so vrata,
vzrok in namen sebi sama.

Słońce świeci poprzez szyby
na ogromne sześciokąty: schody,
nad schodami są drzwi,
przyczyna i cel sam w sobie.

Vrata kot nekdanja sanja
v novih sanjah prepoznana,
so podobna v slepi jezi
za udar stisnjeni pesti⁵⁵.

Drzwi jak niegdysiejsze sny
w nowych snach rozpoznane,
podobne są w ślepej złości
do uderzenia ściśniętej pięści.

W wierszu drugim pt. *Punčka – Dziewczynka* pojawiają się motywy sześciokątów i wysoko umieszczonych drzwi, przywołujące obraz zatytułowany *Tajemnica przybycia i popołudnia* (*The Enigma of the Arrival and the Afternoon*). Drzwi w wierszu nabywają nowego znaczenia. Porównanie ich do snów ewokuje aurę tajemniczości związaną zarówno z odwołaniem do nieuchwytnego przestrzeni snu, jak i z niewiadomą, co kryje się za drzwiami. Dodatkowo przyrównanie ich do zaciśniętej pięści przywołuje grozę i stanowi bardzo swobodną interpretację motywu malarskiego.

Wyjątek w tym cyklu stanowi wiersz *Avto – Auto*, ponieważ prócz wrażenia pustki i tajemnicy (rozpadające się, ponure niebo; czarny cień auta, pusta droga) w dużej mierze jest on również opisem konkretnego dzieła malarskiego de Chirico zatytułowanego *Tajemnica i melancholia ulicy* (*Mystery and Melancholy of a Street*). Choć nie jest ono bezpośrednio wskazane, wiersz ten możemy uznać za jedyny

⁵⁴ G. Strniša: *Cigara*. In: *Škarje*. Maribor, Obzorja, 1975, s. 41.

⁵⁵ G. Strniša: *Punčka*. In: *Škarje...*, s. 42.

w tym cyklu przykład ekfrazy literackiej. Kompozycję przywołanego obrazu malarzkiego określa architektura i światłocień. Przedstawia on dwa ciągi rzucających cienie arkad po jednej i po drugiej stronie ulicy, zza ciągu arkad wyłania się jedynie cień postaci, po ulicy natomiast biegnie dziewczynka, turlając przed sobą obręcz. Strniša wykorzystuje charakterystyczny motyw biegnącego z obręczą dziecka:

Pot, živalsko rjava, prazna,
izza belega vogala
hiše samo senca pada,
dečka, ki obroč potaka⁵⁶.

Droga, zwierzęco brązowa, pusta,
zza białego rogu
domu tylko cień pada,
chłopca, który obręcz turla.

Dość szczegółowy opis ujawnia spójność w stosunku do obrazu de Chirico, mimo że Strniša wprowadza element nowy – cień auta. Wskazuje tym samym na wykorzystanie dzieła malarskiego w celu tworzenia własnej historii, mającej swą kontynuację w następnym cyklu *Intermezzo*. W ten sposób aktywowany obraz de Chirico staje się jedynie elementem większej całości, obrazu poetyckiego tworzonego w przestrzeni całego tomiku *Škarje*⁵⁷. Podkreślony i spotęgowany zostaje również subiektywny charakter opisu. Niewątpliwie mamy tu sytuację, w której nieznanie prototekstu (obrazu de Chirico) uniemożliwia dostrzeżenie relacji dialogowej między dziełami. Świadomość tej relacji jednak nie jest niezbędna, a raczej wzbogaca obraz semantyczny utworu.

W cyklu drugim pt. *Stolpi* mamy już do czynienia z ekfrazami literackimi, każdy z wierszy stanowi bowiem swoisty opis oraz interpretację malarskiego dzieła de Chirico. Pojawiają się w nich charakterystyczne dla danego obrazu motywy: kominy, mury, wieże, pociągi, tajemnicze postacie bądź ich cienie. Poeta dąży do całościowego opisu poszczególnych dzieł malarskich, nie skupia się na jednym fragmencie, lecz próbuje wskazać wszystkie składniki przedstawianego obrazu, dokonując jednocześnie jego interpretacji. Stosunki dialogowe ujawniają się także w obrębie wybranych przez Strnišę dzieł malarskich, łączonych z sobą np. za pomocą motywu wieży. Poeta zwraca w ten sposób uwagę na nadrzędny porządek całości oraz cel, jakim jest dostrzeżenie korespondencji między wszystkimi przedstawionymi w cyklu obrazami.

Motyw karczochów – „zobata ploda – zębate owoce” – z wiersza *Melanholija nekega popoldneva* nawiązuje do obrazu *Podbój filozofa* (*Philosopher's Conquest*). Interpretowane są jako owoce: jeden pochodzi z wnętrzości Księżyca, drugi – z wnętrzości Ziemi. W ten sposób poeta łączy konkretne elementy obrazu malarzkiego z charakterystycznym dla siebie scalaniem rzeczywistości – ziemskiej i kosmicznej, realnej i potencjalnej. W tym przypadku to karczochy będą symbolizować jedność Ziemi i Księżyca, tego, co zwyczajne i metafizyczne.

⁵⁶ G. Strniša: *Avto*. In: *Škarje...*, s. 43.

⁵⁷ Można byloby zbadać, czy wszystkie wiersze tomiku (prócz tych, określonych jako ekfrazy) mieszczą się w ramach wspomnianego zjawiska *Bildgedichtu*.

W wierszu *Skrivnost prihoda* podkreśleniu tajemniczości służą pytania retoryczne:

Za zidom vrh jadra. Je res na obali?⁵⁸ Za murem szczyt żagla. Naprawdę jest
przy brzegu?

Żagiel symbolizuje istniejący gdzieś w oddali inny świat. Podmiot, pytając, zgłasza jednak wątpliwość co do możliwości dotarcia do niego. Przyczyną okazuje się strach przed spełnionymi marzeniami.

sta se zbali izpolnjene sanje? przestraszyli się spełnionych marzeń?

W wierszu dokonuje się zatem szczególne odczytanie obrazu malarskiego, jego metaforyzacja. Prócz ewokowanej tajemniczości i poczucia pustki, przywołuje możliwość doświadczenia innego wymiaru istnienia, rzeczywistości spełnionych marzeń. Strniša niejako wybiera z obrazów to, co chce zinterpretować i przekazać odbiorcy. Opis obrazu umożliwia głębszą refleksję na temat natury człowieka.

Statyczność obrazu de Chirico pt. *Niepokój odjazdu* zostaje zaburzona w wierszu o tym samym tytule – *Strah pred odhodom*. Dynamikę wydobywają pytania retoryczne dotyczące cieni opisywanych postaci: czy jeszcze „wiszą” na ścianie pobliskiego muru, czy też już „leżą na ziemi”, co miałyby miejsce w przypadku oddalania się postaci od muru. W kontraście ze statycznym obrazem malarskim wprowadzony element ruchu wzmacnia wrażenie upływającego czasu, tym samym spotęgowany zostaje niepokój związany z niedostrzegalnym przemijaniem. Dodatkowo epitet „nieskończony”, określający zarówno mur, jak i cień stojącej za nim wieży, powoduje wrażenie rozciągania się przestrzeni w osi wertykalnej oraz horyzontalne:

Rdeči stolp med svetom in nebom, Czerwona wieża między światem
i niebem,
z neskončno senco za neskončno o nieskończonym cieniu za
steno⁵⁹. nieskończonym murem.

Poeta, stosując powtórzenia, pogłębia wrażenie ewokowane przez dzieło malarskie. Dodatkowo w wierszu *Nostalģija za neskončnostjo* wieża nazwana jest „wieczną”. Poeta stopniuje wrażenie niewzruszoności, nieograniczoności i nieprzemijalności, przywołując tym samym metafizyczny wymiar. Ponadto uosobienie wieży, obdarzenie jej zdolnością widzenia, znosi granicę między światem przedmiotów i ludzi, materii i zmysłów:

⁵⁸ G. Strniša: *Skrivnost prihoda*. In: *Škarje...*, s. 48.

⁵⁹ G. Strniša: *Strah pred odhodom*. In: *Škarje...*, s. 49.

Vidita stolp? Stolp vidi senci.	Widzą wieżę? Wieża widzi cienie.
Je spomenik predrojtstim sanjam?	Jest pomnikiem nienarodzonych marzeń?
Nad vso oblo Zemljo vlada ⁶⁰ .	Nad całą okrągłą Ziemią panuje.

Widząca wieża jest przedstawiona w wierszu jako panujący nad całą Ziemią pomnik „nienarodzonych marzeń”. Jednocześnie stanowi świadectwo wiary w możliwość urzeczywistnienia wspólnoty pomiędzy światem materii, ludzi i ducha. „Nienarodzone marzenia” to u Strnišy nieświadoma potrzeba odczuwania tej jedności.

W ostatnim wierszu cyklu *Veliki stolp* wieża wznosi się coraz wyżej:

stolp visok, in zmeraj višji. [...]	wieża wysoka i coraz wyższa [...]
iz vrha raste nad tem stolpom	ze szczytu wyrasta nad tą wieżą
duh stolpa dalje v zvezdni prostor ⁶¹ .	duch wieży dalej w gwiazdną przestrzeń.

W ten sposób spotęgowane zostaje zarówno wrażenie nieskończoności ogarnianej przestrzeni, jak i procesu scalania różnych elementów świata. W procesie tym istotne jest objawianie się w obrębie doświadczanej rzeczywistości metafizycznego, niewidocznego wymiaru. Do niego należą „nienarodzone marzenia” symbolizowane przez wieżę czy „niespełnione sny” symbolizowane przez żagiel. Następujące po sobie w cyklu obrazy zdają się dopełniać, a scalający je motyw wieży pozwala dostrzegać w nich ciągłość.

Zarówno przywołane obrazy malarskie, jak i próby ich konceptualizacji w języku poezji dążą do ukazania czegoś, co wymyka się przedstawieniu, pewnego tajemniczego wymiaru istnienia, syntezy tego, co obce i niedostępne, a zarazem będące wewnętrznym doświadczeniem. Z jednej strony dążą do dosyć wiernego oddania fenomenu malarskiego, z drugiej zaś wskazują na immanentną „niedocieczność”, jak nazywa Michał Kopczyk opór, jaki dzieło malarskie stawia, by chronić swej tajemnicy⁶². Ponadto przybliżają one odbiorcę do rzeczywistości takiej, jaką widzi ją Strniša, a więc wielowymiarowej, niezgłębionej, w której poszczególne wymiary korespondują z sobą (elementy wykorzystane – tak w wierszach, jak i w obrazach de Chirico – powtarzają się w kolejnych utworach, np. cienie, wieża).

Za pomocą ekfrazy literackiej poeta nie tylko opisuje dzieło plastyczne, jest ona także środkiem do poznania rzeczywistości. Obraz malarski staje się wówczas (podobnie jak sam wiersz) „zjawiskiem do pewnego stopnia »przezroczystym« – takim, w którym równie ważna jest jego powierzchnia, jak i perspektywa, jaką sobą

⁶⁰ G. Strniša: *Nostalgija za neskončnostjo*. In: *Škarje...*, s. 50.

⁶¹ G. Strniša: *Veliki stolp*. In: *Škarje...*, s. 51.

⁶² Por. M. Kopczyk: *Czy można opisać obraz? W: Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*. Red. B. Tokarz. Katowice, Śląsk, 2002, s. 152–161.

odslania”⁶³. Problematykę tę można rozpatrywać także w perspektywie przekładu i w przypadku dialogu z tekstami pikturalnymi – w tym przypadku możemy mówić o próbie realizacji tzw. przekładalności tekstów reprezentujących różne dyscypliny sztuki, czyli o zjawisku transmutacji (tłumaczenia intersemiotycznego)⁶⁴, w którym tekst uformowany w granicach jednego systemu (tu: malarstwa) rekonstruowany jest w materiale innego systemu (tu: poezji)⁶⁵.

Dialog ze słoweńską awangardą historyczną (Srečko Kosovel, Miran Jarc)

W kontekście stosunków dialogicznych warto wspomnieć również o dialogu osobowości twórczych między Strnišą a Srečkem Kosovelem (1904–1926). Zaznaczyć należy jednak, że relacje te nie wchodzą w zakres intertekstualności, nie są bezpośrednio przywoływane, należą więc raczej do kategorii reminiscencji. Byłby to dialog z awangardową wizją miejsca człowieka (poety) w porządku kosmicznym oraz z koncepcją „jedności bytu”, pole badawcze jednakże ograniczamy do twórczości najwybitniejszego przedstawiciela słoweńskiej awangardy historycznej. Wyjątkowość zjawiska, jakim jest twórczość Kosovela, a przede wszystkim jej dążenie do kompleksowego ujęcia człowieka i świata oraz do poetyckiego scalania różnych rzeczywistości pozwala na przeprowadzenie poniższej paraleli, choć autorka jest świadoma, że może spotkać się z zarzutem o nadinterpretację. Bożena Tokarz stwierdza, że „pojęcie całości oraz zbliżanie się do jej poznania”⁶⁶ znamionują całą twórczość Kosovela. Wszechświat stanowi dla niego tajemniczą całość, a poznaniu człowieka w kontakcie z ową całością oraz z drugim człowiekiem przypisywał on duże znaczenie⁶⁷. Dostrzegał istnienie „kosmicznej perspektywy” również w powszednim życiu i zwyczajnych doświadczeniach. Bliska mu była zatem awangardowa idea „jedności bytu”, mająca wyrażać „jedną dynamiczną, transfor-

⁶³ Ibidem, s. 160.

⁶⁴ Opinie na temat możliwości przekładu intersemiotycznego są podzielone. Emilie Benveniste np. odrzuca go, ponieważ jej zdaniem żadna ze sztuk (prócz literatury) nie posługuje się językiem, dlatego np. możliwość porównywania poezji i malarstwa wiąże się z tzw. metasemantyką. Por. E. Benveniste: *Semiologia języka*. W: *Znak, styl i konwencja*. Warszawa 1977, s. 36. Za: E. Kuźma: *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 258.

⁶⁵ Por. E. Balcerzan: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje...*, s. 28.

⁶⁶ B. Tokarz: *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktivistycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 175.

⁶⁷ Kosovel w dziennikach zamieścił projekt pod hasłem „Dobro i sprawiedliwość” („Dobro in prav”), w którym wskazuje na dwa wartościowe zagadnienia: 1) przeżycie kosmosu i relacji między nim a człowiekiem; 2) człowieczeństwo we wszystkich formach. Ibidem, s. 183.

mująca się rzeczywistość”⁶⁸. Podobnie jak w twórczości Strnišy, w poezji Kosovela makrokosmos zawiera się w mikrokosmosie, a wielość – w jedności:

Povsod je Kozmos:
v vsaki duši,
v vsakem srcu⁶⁹.

Wszędzie jest Kosmos:
w każdej duszy,
w każdym sercu.

„Wszechświat Kosovela to przede wszystkim symbol całości, tajemnicy wcielennej w niebo, gwiazdy, słońce i całą przestrzeń otaczającą świat”⁷⁰. Człowiek jest integralnie związanym z nim elementem i również w nim przejawia się owa tajemnica. Podobnie jak w przyrodzie będącej cudem współistnienia i odzwierciedleniem kosmicznego porządku. Takie stanowisko wyraźnie koresponduje z koncepcją „świadomości kosmicznej” Strnišy. Obaj poeci dążyli zatem do odsłonięcia tajemnicy bytu, a równocześnie do zrozumienia pozycji człowieka w świecie. Według Strnišy, człowiek miał być równorzędnym elementem kosmicznego porządku wszechświata wobec wszystkich innych. Poeta nie przypisywał mu nadrzędnej wobec innych bytów pozycji. Nieco inaczej niż Kosovel, który człowieka widział jako element przynależny do dwóch różnych porządków. Z jednej strony, podobnie jak w twórczości Strnišy, funkcjonuje on w perspektywie kosmicznej i stanowi swoiste zwierciadło wszechświata, z drugiej jednak stwarza swój własny „mikrokosmos, którego stanowi centrum”⁷¹. Zdaniem Strnišy, nawet w perspektywie jednostkowego świata człowiek nie stanowi centrum albo inaczej – stanowiąc centrum, usytuowany jest w różnych miejscach i organizuje przestrzeń z innych perspektyw. Paradoks ten najpełniej obrazuje cykl *Veseljak – Wesolek*. Kosovel reprezentuje postawę antropocentryczną, Strniša – policentryczną. Była ona związana z doświadczeniem kulturowym modernizmu, który odrzucał poznawczy optymizm i głosił kryzys kultury. Jego konsekwencją stała się utrata wiary w możliwość objawienia prawdy w wyniku jednostronnego spojrzenia. Policentryzm wydawał się artyście najlepszym sposobem docierania do prawdy i pełni widzenia rzeczywistości. Strniša utracił również wiarę w możliwości konstruktywne człowieka, wpisując go w szerszy kontekst istnienia. To z kolei prawdopodobnie ma swą genezę w związanych z wojną i aresztowaniem traumatycznych doświadczeniach poety. Poczucie bezsilności wobec zewnętrznych uwarunkowań objawia się również w strategii pisarskiej. Strniša, w przeciwieństwie do Kosovela, nie podejmuje wątków bieżących, historycznych, lecz ucieka się do tematyki uniwersalnej (przy czym nie oznacza to, że Kosovel jej nie podejmował).

⁶⁸ B. Czapik-Lityńska: „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, s. 71.

⁶⁹ S. Kosovel: *Zbrano delo*. T. 2. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1974, s. 183, wiersz *Smrt – Śmierć*.

⁷⁰ B. Tokarz: *Między destrukcją...*, s. 179.

⁷¹ Ibidem, s. 183.

Pozycja człowieka w świecie dotyczy również roli poety i poezji i odgrywa ogromną rolę w światopoglądzie obu poetów. Według nich, powinnością poety jest ukazywanie niedostępnych innym wymiarów istnienia. Tym samym opowiadali się za nadprzeciętną wrażliwością artysty. Zdaniem Strnišy, musi być on świadomy nieskończonej wagi wszystkiego, co duże i małe, żywe i nieożywione. Oprócz tego musi dostrzegać wzajemne zależności i pokrewieństwo wszystkich istnień realnych i wyobrażeniowych⁷². Świadczą o tym zarówno komentarze artysty, jak i liczne wizje poetyckie, ujawniające możliwość doświadczania przez podmiot, jakby z pomocą „trzeciego oka”, różnych wymiarów istnienia:

Na tem kraju, na tem mestu,
vidim mesta na drugem svetu:
na železni gori troje mest.
Prvo iz rezanega kamna in peres,
nad njim drugo iz peres in petja,
nad tem tretje iz petja in vetra⁷³.

Na tym krańcu, w tym miejscu,
widzę miasta z innego świata:
na żelaznej górze troje miast.
Pierwsze z ciętego kamienia i piór,
nad nim inne z piór i śpiewu,
nad tym trzecie ze śpiewu i wiatru.

Każda kolejna kraina dostrzegana przez podmiot wydaje się coraz bardziej ulotna. Pierwsza jest najbliższa rzeczywistości, ostatnią utożsamiać można z kreacją artystyczną (śpiew) oraz zmiennością i ulotnością (wiatr). Poeta według Strnišy ma zatem ujawniać transgresywność dokonującą się nie tylko w obrębie zmysłów, lecz także dzieła. Kosovel podobnie uznaje, że artysta odznacza się wrażliwością umożliwiającą odbiór subtelnych sygnałów świata i wszechświata. Miał być on „swoistym łącznikiem między całością a przeżywaną częścią, docierającym do istoty istnienia pod różnymi woalami, zasłonami i maskami”⁷⁴. Obaj przypisują poecie rolę kreatora świata, a twórczości – rolę jednoczenia różnych wymiarów, przestrzeni, perspektyw, co pozwala na budowanie swoistej wspólnoty. Mimo że Strniša uważa, że literatura odgrywa istotną rolę w rozwoju człowieka, daleki jest od nadawania jej funkcji posłanniczej. Kosovel natomiast widzi konieczność współbudowania przez poezję nowej, lepszej rzeczywistości. „Tym samym konstruuje utopijny projekt uczestniczenia w transformacji bytu przez sztukę (literaturę)”; tworzy „utopię ducha i utopię awangardowego twórcy pragnącego przebudowy człowieka, rzeczywistości i sztuki”⁷⁵.

⁷² „[...] če sploh kdo, se mora pisatelj zavedati brezskonečne pomembnosti vsakega objekta, velikega ali majhnega, živega ali neživega, razen tega pa še medsebojne povezanosti, celo sorodnosti vseh entitet v resničnosti ali umu”. G. Strniša: *Spoznnavati deželo in literaturo*. „Nova revija” 1988, št. 71–72, s. 353.

⁷³ G. Strniša: *Priказen ptičjega mesta*. In: G. Strniša: *Rebrnik*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976, s. 61.

⁷⁴ B. Tokarz: *Między destrukcją...*, s. 176.

⁷⁵ B. Czapik-Lityńska: *„Jeszcze-nie”...*, s. 72. Por. J. Vrečko: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor, Obzorja, 1986.

Nova kultura: človečanstvo.

Nova politika: človečanstvo.

Nova umetnost: za človeka.

Nowa kultura: człowieczeństwo.

Nowa polityka: człowieczeństwo.

Nowa sztuka: dla człowieka⁷⁶.

Wierzył w możliwość rewolucji duchowej i społecznej, w której zasadniczą rolę odgrywać miała określona postawa człowieka: twórcza, otwarta, poszukująca dobra, gdyż przepełniona człowieczeństwem. Zdaniem Kosovela, w procesie odnawiania świata istotna jest wypowiedź artystyczna, a poecie przypisywał on rolę współuczestnika „w budowie przeobrażającego się kosmosu”⁷⁷. Wiązało się to również z potrzebą kształtowania człowieka etycznego, dlatego też literatura stanowić miała przestrzeń wzajemnego porozumienia pomiędzy życiem, sztuką i działaniem.

Bożena Tokarz postawę i twórczość Srečka Kosovela sytuuje w kategorii „pomiędzy”, zarówno z uwagi na przekraczanie przez niego ram światopoglądowych epoki, jak i ze względu na istnienie jego poezji „pomiędzy” destrukcją a konstrukcją, aż wreszcie w nawiązaniu do zasadniczej cechy podmiotowości konstruowanej przez poetę, leżącej „*pomiędzy ja i my*, oryginalnością i tradycją”⁷⁸. Odnosząc tę kategorię do twórczości Strnišy, można stwierdzić, że jego poezja sytuuje się „pomiędzy” klasycznym (forma wiersza) a awangardowym (nadrealistyczne obrazowanie); „pomiędzy” indywidualizmem wizji poetyckiej a uniwersalnością poruszanej tematyki; w perspektywie podmiotowości, podobnie jak w poezji Kosovela, istnieje ona „pomiędzy” ja, my i kosmosem, w kontekście filozofii poetyckiej natomiast zdaje się łączyć w sobie elementy egzystencjalizmu i filozofii dialogu. Podważoną, a nawet negowaną ufność w człowieka zastępuje w twórczości Strnišy wiara w istnienie całości.

Twórczość obu poetów łączy dążenie do ukazywania ludzkiej podmiotowości w szerszej perspektywie, całości wszechświata; w przypadku Strnišy – jako jego elementu, moc kreacyjna bowiem odnosi się tu jedynie do rzeczywistości przedstawionej – wtórnej lub alternatywnej (tomik *Oko*). Obaj poeci zgodni są również w dużej mierze w zakresie rozumienia roli poezji i powinności poety opartej na potrzebie odkrywania przed odbiorcą niedostępnych wymiarów istnienia. Różni ich natomiast przekonanie o społecznej roli poety. Zdaniem Strnišy, ma on jedynie ukazywać drogi szerszego postrzegania rzeczywistości, według Kosovela zaś – musi być zaangażowany w jej przebudowę i za jej pośrednictwem wyrażać ducha czasu. Zarówno potrzeba stwarzania sztuki będącej ekwiwalentem życia, jak i wiara w możliwość „kształtowania duszy ludzkiej” przez poetę „inżyniera słów”⁷⁹ zbliżają Kosovela do idei konstruktywizmu, co Strnišy jest światopoglądowo obce.

⁷⁶ S. Kosovel: *Kons*: Z. In: *Zbrano delo*. T. 2..., s. 37. Tłumaczenie za: B. Tokarz: *Między destrukcją...*, s. 113.

⁷⁷ B. Czapiak-Lityńska: *(R)ewolucja świadomości w awangardzie i postmodernizmie a zagadnienie (nie)tożsamości*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. B. Tokarz, S. Piskor. Katowice, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 1997, s. 26.

⁷⁸ B. Tokarz: *Między destrukcją...*, s. 9–10.

⁷⁹ Ibidem, s. 209.

Światopogląd poetycki Srečka Kosovela ukształtował się zatem w znacznej mierze pod wpływem konstrukttywizmu oraz ekspresjonizmu⁸⁰. Z przedstawicielami tego kierunku łączyła poetę wiara w człowieka stanowiącego centrum świata, zdolnego do otwarcia i dialogu z kosmosem, który nosi również w sobie. Można zatem przypuszczać, że korzenie światopoglądu Strnišy w szerszej perspektywie historycznoliterackiej również mają ekspresjonistyczną genezę. Widoczne jest to szczególnie w konstruowaniu świata poetyckiego, ujawniającego wagę symbolu, intuicji, przeżycia wewnętrznego, jak również w modelu potencjalnego odbioru, projektowanym w tekście. Wymaga on bowiem od czytelnika zaangażowania emocjonalnego, empatii i próby wnikięcia w hermetyczny świat mitów i symboli Strnišy. Z arsenału środków wyrazu ekspresjonizmu wybiera on groteskę, kontrast, motywy senne. Ekspresjonistyczne deformacje przekształciły się w twórczości Strnišy w mniej mroczne metamorfozy.

W kontekście twórczości autora *Mozaik* nie chodzi jednak o wiarę w nowego człowieka będącego centrum wszechświata i w możliwość pozytywnej przemiany rzeczywistości⁸¹, lecz o wizję kosmicznej jedności człowieka z wszechświatem. Obecne są one w twórczości Mirana Jarca (1900–1924), przedstawiciela tzw. ekspresjonizmu kosmicznego. Jest jednak zasadnicza różnica między „świadomością kosmiczną” Strnišy a podstawą kosmicznego ekspresjonizmu Jarca. W przypadku pierwszego z poetów chodzi o świadomość współistnienia, oddziaływania na siebie, o transgresywność wszystkich istnień i wymiarów świata oraz o ich wzajemną równość, a w przypadku drugiego – o utożsamienie się z ideą lub wartością, której nadaje kosmiczny wymiar lub też o ukazywanie niemocy i bezsilności człowieka wobec tajemniczych kosmicznych mocy. Występuje także podstawowa różnica motywująca obecność perspektywy kosmicznej w poezji obu twórców. Strniša pragnie dotrzeć do fenomenu świata i człowieka, z kolei Jarc poszukuje sensu ludzkiego życia oraz miejsca człowieka w świecie i społeczeństwie⁸². Kosmiczne wizje Jarca są przepełnione z jednej strony grozą, egzystencjalną pustką i bólem samotnego człowieka, a z drugiej wyrażają ideę jedności człowieka z wszechświatem i każdym najmniejszym jego elementem:

in vendar le v nas vse veselstvo živi,	i przecież tylko w nas cały wszechświat żyje,
v nas brezmejnih živi pobrezmejno,	w nas nieograniczonych żyje
	nieograniczone,
v nas večnih živi večno,	w nas wiecznych żyje wieczne,
v nas s stotisočermi obrazi –	w nas o stu tysiącach twarzy –
stotisočero in vendar nespremenjeno ⁸³ .	stutysięczne, a jednak niezmiennione.

⁸⁰ Ibidem, s. 204–205.

⁸¹ Por. B. Czapiak-Lityńska: „Jeszcze-nie”..., s. 73.

⁸² Por. B. Štih: *Nekaj pogledov na delo Mirana Jarca*. [Posłowie] In: M. Jarc: *Vergerij*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983, s. 244.

⁸³ M. Jarc: *Večerni sprehod – Wieczorny spacer*. In: *Vergerij*... Wiersz pochodzi z pierwszego tomiku poety pt. *Človek in noč – Człowiek i noc*.

Ukazany obraz jest przejawem utożsamiania się podmiotu z „uniwersalnym Duchem jako siłą kosmiczną”⁸⁴, co było specyficzną cechą ekspresjonistycznego podmiotu. Owa siła kosmiczna wynika z traktowania „transcendencji i immanencji jako dwóch aspektów tej samej rzeczywistości”⁸⁵. Jest wyrazem antropocentrycznej postawy, w przypadku której człowiek staje się zwierciadłem wszechświata. Podobnie w cyklu *Godba na potaplajoči se ladji – Muzyka na tonącej łodzi*:

[...] Človek,	[...] Człowieku,
ki si prst in voda, drevo in žival	kotri jesteš zemljo i vodo, drzewom
	i zwierzęciem
in še nekaj, kar je čudno in grozno in	i čemuś jeszcze, co jest dziwne i straszne
veličastno,	i majestatyczne,
pa izven misli in besed ⁸⁶ .	spoza myśli i słów.

Tytuł cyklu wprowadza element grozy, zapowiadając upadek człowieka, a więc i świata, dokonujący się na końcu cyklu, w jego wyniku podmiot przedstawiony jest jako błądzący między niebem i ziemią Latający Holender. Poetyckie światy kreowane przez Jarca i Strnišę są zatem treściowo odmienne, choć łączą je wspólne motywy i słowa klucze lub też idea, zmierzająca do ukazania jedności między wszechświatem a człowiekiem. W zakresie ekspresji korespondencja ich obrazów poetyckich ujawnia się w wykorzystywaniu powtórzeń.

Dialog z literaturą europejską (Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke)

Dialog literacki w poezji Strnišy nie ograniczał się jedynie do pisarzy słoweńskich. Inspiracje czerpał on również z literatury europejskiej. Krytycy i literaturoznawcy słoweńscy wśród artystów, których twórczość wpływała na kształtowanie się światopoglądu i świadomości literackiej Strnišy, wymieniają między innymi: Edgara Allana Poego, Rainera Marię Rilkego, Fiodora Dostojewskiego, Thomasa Manna czy Juliusza Verne’a⁸⁷. Z pewnością artysta cenił również przywoływane w jego poezji dzieła Jonathana Swifta i Homera. Ze względu na wielość możliwych dialogów wewnętrznych tekstów Strnišy z ich dziełami ograniczamy się do wskazania jedynie niektórych, zawężając pole badawcze do dwóch nazwisk: Edgara Allana Poego (1809–1849) oraz Rainera Marii Rilkego (1875–1926). Temat intertekstual-

⁸⁴ Hasło: *Ekspresjonizm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół red. A. Brodzkiej. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 261.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ M. Jarc: *Godba na potaplajoči se ladji*. In: *Vergerij...*, s. 26.

⁸⁷ Por. V. Taufer: *Pesnik kosmične zavesti*. In: *Interpretacije*. Red. J. Snoj. Ljubljana, Nova revija, 1993, s. 55–60; J. Stanek: *Srečavanja z Gregorjem Strnišo*. In: *Interpretacije...*, s. 7–30; J. Kos: *Liliput in Brobdingnag*. In: *Interpretacije...*, s. 62–69.

ności w poezji Strniśy nie zostaje w ten sposób absolutnie wyczerpany, a jedynie zasygnalizowany i z pewnością zasługuje na pogłębione studia.

Stosunki dialogowe między twórczością Edgara Allana Poeo a poezją Strniśy opierają się przede wszystkim na podobieństwie obrazów i obrazowania, motywów, a w pewnej mierze również światopoglądu i stosunku do roli poety i poezji. Wyobrażenia poetycka Strniśy niejednokrotnie przypomina obrazy kreowane przez amerykańskiego poetę i prozaika. Bezpośrednich odwołań do utworów Poeo w dorobku Strniśy nie znajdziemy, niemniej jednak zwracają uwagę pewne podobieństwa między stwarzanymi przez nich światami. W przytoczonych przykładach zostaną wydobyte przede wszystkim analogie między poszczególnymi utworami, a pominięte różnice, których wyliczanie zaburzyłoby uchwycenie dialogu tekstów. Uderzającą analogię wizji organicznej „jedności bytu” dostrzec można w poemacie Poeo zatytułowanym *Wyspa Czarodziejki*. Przedstawia on krajobraz na wzór żywego organizmu, w którym poszczególne części są w bezpośrednich relacjach, a jednocześnie wiodą własne życie:

„Lubię wpatrywać się w te wszystkie rzeczy, uważając je za to, czym są w istocie, to jest za członki olbrzymiej całości, posiadające własne życie i uczucie. Olbrzymie to jestestwo, którego kształtem jest kula, najdoskonalsza i najrozumialsza z form; odbywa bieg swój w towarzystwie innych planet”⁸⁸.

Obraz świata jako nadorganizmu kreowany przez Strniśę w *Oku* jest z pewnością bardziej szczegółowy i zorganizowany. Niemniej jednak utwory te łączy wspólna idea. Uwagę zwraca również wykorzystanie przez obu twórców figury koła. Świat Strniśy zawarty jest w oku bądź w jaju, w poemacie Poeo jest kulą. Symbolizuje zatem z jednej strony pełnię, a z drugiej – niedoskonałość. Odnosi się bowiem do świata, a więc wskazuje na ciągle powstawanie nowego, na zmianę, odnawianie się cykli⁸⁹. Stwarzaną rzeczywistość cechuje harmonia, a jednocześnie dynamika kontrastów i przemian. Różnica polega na tym, że Poe bezpośrednio przywołuje Boga, będącego centrum i zawierającego w sobie całość świata, dla Strniśy zaś najwyższą ideą jest jedność wszystkiego. Dodatkowo obaj twórcy podkreślają równość wszystkich istnień, również bytów nieożywionych, w obrębie kreowanego świata. Przemyslenia zawarte w poemacie *Wyspa Czarodziejki* zdają się rozszerzeniem definicji „świadomości kosmicznej” Strniśy. Więcej w nim co prawda demonizmu i biologizmu, niemniej wyrażają to samo przekonanie o zawieraniu się w sobie poszczególnych światów, a także są świadectwem nieantropocentrycznej postawy artysty:

My zaś pozostajemy do tworu tego w tym samym stosunku, w jakim znajdują się do nas drobnoustroje gnieźdzące się w mózgach naszych, które bez wątpienia

⁸⁸ E.A. Poe: *Wyspa Czarodziejki*. Tłum. B. Beaupre. W: *Poezje wybrane*. Oprac. P. Wróblewski. Toruń, Akademia, 1995, s. 108.

⁸⁹ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Slovar simbolov*. Prev. S. Ivanc. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, s. 337.

uważają nas za ciała martwe i nieorganiczne, zupełnie jak my ziemię. [...] Słowem popełniamy fatalny błąd, wyobrażając sobie przez zrozumiałość, że doczesne i przyszłe losy człowieka przedstawiają dla wszechświata większą wagę od owego mułu doliny, który człowiek uprawia, lekceważąc go jednocześnie i któremu odmawia duszy dla tej błahej przyczyny, iż nie dostrzega jej działania⁹⁰.

Przyjaciel Strnišy – Janez Stanek wspomina, że poeta często dzielił się wrażeniami z lektury dzieł Poego. Być może wizja stworzona w poemacie *Wyspa Czarodziejki* wywarła na nim tak duże wrażenie, że na stałe znalazła oddźwięk w wyobraźni i światopoglądzie autora *Mozaik*.

Wspólne dla Strnišy i Poego jest także ukazywanie rzeczywistości zewnętrznej jako analogicznej do rzeczywistości psychicznej⁹¹. W tym kontekście szczególnie opowiadanie *William Wilson* zdaje się wchodzić w dialog z wieloma utworami Strnišy. Utwór Poego przedstawia historię rozgrywającą się jednocześnie w dwóch płaszczyznach. Pierwsza to porządek wydarzeń świata zewnętrznego, w którym dokonuje się ciągła konfrontacja narratora z tytułowym Williamem Wilsonem – jak się okazuje, sobowtorem opowiadającego. Ostatnia scena ujawnia, że wszystkie przedstawione wydarzenia odnosić można do sfery psychicznych zmagania człowieka, a tym samym wskazuje na drugą płaszczyznę kreowanej rzeczywistości. Zabicie Wilsona przez narratora jest bowiem równoznaczne z zabiciem jego samego. „ – Jestem pokonany – zwyciężyłeś! Lecz odtąd i ty nie żyjesz; umarłeś dla świata, dla nieba, dla nadziei. Istniałeś we mnie – i patrz oto na zgon mój, spójrz na mnie jako na jaźni swej odbicie, iżbyś pojął, jak na zawsze zabiłeś siebie”⁹².

Motyw sobowtóra i rozszczepienia osobowości jest częstym motywem twórczości Strnišy, np. w cyklu *Lutka, Żelod*. Niemniej jednak najwyraźniej stosunki dialogowe ujawniają się między opowiadaniem Poego a cyklami *Ptičje strašilo – Strach na wróble* oraz *Borilnica – Komnata walki*. Łączy je motyw wewnętrznych zmagania człowieka, ścierania się w nim przeciwstawnych sił, przy czym nie jest to opis przeżyć i emocji bohatera, a historia opowiedziana w porządku fabularnym. W utworze Poego bohaterowie nazywani są braćmi, mieszkają (początkowo) w jednym domu, ujawniają przeciwstawne dążenia i są wrogo do siebie nastawieni. Oprócz ogólnej wymowy, podobieństwo bohaterów wskazuje na zbieżność cyklu Strnišy *Ptičje strašilo* z opowiadaniem *William Wilson*. Z utworem *Borilnica* natomiast łączy je motyw walki z sobowtorem, z tym że w przypadku Strnišy zostaje ona nierozstrzygnięta, trwa każdego dnia, z kolei w opowiadaniu Poego kończy się śmiercią obu bohaterów. Być może słoweński poeta, znając tragiczny finał utworu, skazuje swego bohatera na wieczną walkę z wewnętrznym wrogiem, za cenę życia

⁹⁰ E.A. Poe: *Wyspa Czarodziejki...*, s. 108–109.

⁹¹ Maria Janion twierdzi, że „wszystko, co Poe napisał, odnosi się faktycznie do rzeczywistości psychicznej”. Por. M. Janion: *Demony Poego*. W: E.A. Poe: *Opowieści niezwykle*. Wrocław, Siedmiogród, 2000, s. 9–15.

⁹² E.A. Poe: *William Wilson*. Tłum. S. Wyrzykowski. W: *Opowieści niezwykle...*, s. 36.

i jedynie obietnic, że „kiedyś go zabije”. Wspólny jest również wątek daremnej ucieczki bohatera przed sobowtórem: „Uciekałem na próżno. Jak gdyby w tryumfie ścigała mnie moja przeklęta dola. [...] uciekałem przed jego niedocieczoną tyranią jak przed zarazą – i po najdalsze krańce świata uciekałem na próżno”⁹³.

Sytuacja ta w kontekście utworu *Borilnica* przywołuje obraz uciekającego i ukrywającego się przed cieniem bohatera. Jego wysiłek, podobnie jak w opowiadaniu, jest jednak daremny, gdyż konfrontacja z cieniem odbywa się każdej nocy, wciąż od nowa jest jej poddawany. Zasadnicza paralela między cyklem Strniśy a utworem Poego dotyczy jednak tematu (odkrywanie mrocznych, niezrozumiałych i przeciwnych sił ludzkiej psychiki) oraz sposobu przedstawiania (fabularny ciąg zdarzeń, w którym bohaterowie wciąż konfrontują się z sobą, ujawniając sprzeczne dążenia).

Cykl *Borilnica*, a dokładnie motyw zmagania z cieniem, ujawnia relację dialogową z poematem Poego o znamiennym tytule *Cień*. Przedstawiona w nim sytuacja pojawienia się cienia (niebędącego ludzkim) w komnacie jest analogiczna do obrazu z cyklu Strniśy. Podstawowa różnica sprowadza się do tego, że w poemacie bohater ani nie ucieka, ani nie jest skazany na wieczne odgrywanie tej samej roli – ukrywającego się. Istotne jest, że cień jedynie przypomina ludzki: „Cień podobny do tego, jaki powstać może z kształtów ciała ludzkiego [...]. Nie był to jednak cień człowieka[...]”⁹⁴:

Nekoč je bila to človeška postava⁹⁵.

Kiedyś to była ludzka sylwetka.

W poemacie cień ujawnia swoje pochodzenie, a jego głos: „[...] nie był wcale głosem jednego człowieka, ale jakby mnóstwa ludzi, zmieniając brzmienie w każdej wypowiedzianej głosce [...]”⁹⁶. Cień okazuje się zatem zbiorowym głosem przodków, dziedzictwa kulturowego bądź też zbiorowej podświadomości. W tym kontekście można rozszerzyć interpretację cyklu Strniśy, w którym cień utożsamiany był z wewnętrzną, niezrozumiałą siłą ukrytą w człowieku. Wchodząc w dialog z poematem Poego, ujawnia ona aspekt zbiorowy. Staje się przypisanym każdemu człowiekowi „głosem” bądź „cieniem” przeszłości, w szerszym wymiarze niż jednostkowy.

Obaj twórcy wykorzystują również wspomniany już motyw Lenory i obaj odbiegają od prototekstu. Poe w słynnym poemacie *Kruk* ukazuje rozpacz i wewnętrzne przeżycia bohatera, odnajdującego wręcz przyjemność w rozpamiętywaniu bólu po stracie ukochanej Lenory. Istotny w poemacie jest fabularny wątek związany z tytułowym krukiem i jego pojawieniem się w pokoju bohatera, jego wpływ na rozwój wydarzeń, prowadzący do pogarszania się stanu rozpaczliwej postaci. Poe konsekwentnie stosuje elementy epickie w celu uwydatnienia stanów emocjonalnych postaci. Najistotniejsze zarówno w przypadku wiersza *Lenorina pesem*, jak i poematu *Kruk*

⁹³ Ibidem, s. 33.

⁹⁴ E.A. Poe: *Cień*. Tłum. B. Beaupre. W: *Poezje wybrane...*, s. 116.

⁹⁵ G. Strniša: *Borilnica*. In: *Zvezde...*, s. 20.

⁹⁶ E.A. Poe: *Cień...*, s. 117.

jest wykorzystanie motywu rozstania kochanków i towarzyszącej temu tęsknoty. W wierszu słoweńskiego twórcy jednak Lenora tęskni i wyczekuje, w poemacie zaś ból po stracie dotyczy kochanka (nie jest on nazwany Vilhelmem). *Kruk* na tyle odbiega od prototekstu, że można przypuszczać, iż imię Lenory mogłoby zastąpić jakiegokolwiek inne. Znajomość ballady Bürgera nie jest zatem konieczna, choć odniesienie się do niej wzbogaca wymowę utworu. Przeciwnie w wierszu Strnišy – nieznajomość ballady zasadniczo zubaża interpretację *Pieśni Lenory* lub nawet ją uniemożliwia. Odniesienie do prototekstu w przypadku słoweńskiego wiersza rysuje bowiem szersze tło interpretacyjne, niezbędne w celu uniknięcia przekłamań semantycznych. *Pieśń Lenory* nie wprowadza nowych elementów fabularnych w stosunku do prototekstu, w *Kruku* postać Lenory, a wraz z nią wymowa całego utworu Bürgera, umieszczone są w zupełnie nowym kontekście.

Wspólne twórczości Strnišy i Poe go są także częste wykorzystywanie motywu snu bądź życia we śnie, przekraczanie granicy śmierci (zwraca uwagę wykorzystywanie przez Poe go toposu chwili przedzgonnej, np. poemat *Dyalog Monosa i Uny* czy *William Wilson*) lub życia-podróż. Obaj poszukują sposobu kontaktu ze światem transcendencji, dlatego też w twórczości Strnišy pojawia się „trzecie oko” lub „češerika” zdolna odkrywać prawdziwą istotę bytu, w poemacie Poe go natomiast „szósty zmysł, zupełnie doskonały”, umożliwiający doświadczenie wieczności⁹⁷. Amerykański poeta „odślaniał światy ledwie przeczuwane; światy, których może nawet nie chcielibyśmy znać, ale które jednak istnieją”⁹⁸. Rzeczywistość poetycka Poe go jest być może bardziej demoniczna i mroczna niż ta z utworów Strnišy, rzadziej ujawnia on bowiem kosmiczną jedność świata. Niemniej jednak idea odkrywania swoistej nadrzeczywistości, nieznanych wymiarów życia ludzkiego cechuje twórczość obu artystów. Obaj ogromną rolę przypisywali również samej literaturze i roli poety. Poe żartował nawet, że jego nazwisko powinno się pisać *Poeta*⁹⁹.

Wskazując na dialog poezji Strnišy i Rainera Marii Rilkego, należy podkreślić, że bogata twórczość austriackiego poety czyni wszelkie porównania niewystarczającymi. Uważany jest on bowiem za jednego z najwybitniejszych poetów XX w. i za „zjawisko” wyjątkowe na tle współczesnych mu i wcześniejszych twórców niemieckich¹⁰⁰. Przeprowadzona próba ogranicza się do omówienia przypuszczalnych inspiracji jego twórczością, widocznych w utworach Strnišy. Łączy ich nieprzeciętna wrażliwość, pozwalająca dostrzegać strony życia niedostępne dla „zwykłego oka”, wiara w istnienie innych wymiarów bytu, nieosiągalnych dla ludzkiego

⁹⁷ W poemacie *Dyalog Monosa i Uny* umierający bohater dostrzega pojawianie się u niego *szóstego zmysłu*, będącego syntezą wszystkich pozostałych. „Ten szósty zmysł, zrodzony na gruzach wszystkich innych, był pierwszym krokiem niedościgłej duszy mej, na progu wieczności”. E.A. Poe: *Dyalog Monosa i Uny*. Tłum. B. Beaupre. W: *Poezje wybrane...*, s. 127.

⁹⁸ M. Janion: *Demony Poe go...*, s. 13.

⁹⁹ W. Kopaliński: *Przedmowa*. W: E.A. Poe: *Opowiadania*. T. 1. Wyb. W. Kopaliński. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa, Czytelnik, 1956, s. 8.

¹⁰⁰ Por. B.L. Surowska: *Młody Rilke*. Gdańsk, Wydawnictwo „Atext”, 1994, s. 7.

doświadczenia. Rilke niezmiennie układy odniesień, ukryte pod powierzchnią rzeczywistości, określa jako „»Bezüge« [...] coś jakby gwiazdne prawzory”¹⁰¹. Odkrycie ich wydaje się celem „świadomości kosmicznej” słoweńskiego poety i zdaje się mieć on więcej wiary w jego realizację niż Rilke:

Nigdy nie przejrzy nawet kochający
waszej, o byty bezkresne zasłony¹⁰².

Według Rilkego, byty są bezkresne, a zdaniem Strnišy, istnieją w ramach jednej całości wielkiego, bezkresnego nadorganizmu. Bliskie słoweńskiemu poecie wydaje się Rilkego rozumienie „niewidzialności”. Mieczysław Jastrun twierdzi, że jest ona metaforą dla bytu wyższego rzędu niż ziemski, choć udział tego, co niewidzialne, w ludzkim, ziemskim życiu jest większy niż można przypuszczać. „Niewidzialność” staje się rzeczywistością natury duchowej. Kontakt z nią (w twórczości obu poetów) umożliwia na przykład ślepotą. Strniša w cyklu *Zvezde* kreuje postać ślepcą odbywającego duchową wędrówkę. Jest on w kontakcie z metafizycznym wymiarem rzeczywistości. W tomiku *Jajce* natomiast przedstawiający całą historię *krošnjar* – *domokrążca*, mimo ślepoty, widzi wszystko, a nawet ma dostęp do niedostrzegalnych wymiarów świata, pozwalających mu tworzyć:

Črn trak s pirasko krpo:
zgubil je oko v pretepu –
drugo ima razlito zrklo,
pa zapazi vse na svetu¹⁰³.

Czarna taśma z piracką łatą:
stracił oko podczas bójki –
drugie ma rozlaną źrenicę,
ale zauważy wszystko na świecie.

Ślepotą przenosi go w świat wyobraźni, ale nie przeszkadza mu w kontakcie z realną rzeczywistością. Pomaga jedynie widzieć to, co niewidzialne. Podobnie w poezji Rilkego pozwala ona doświadczać subtelniejszych wymiarów rzeczywistości. Bohaterka w wierszu *Ślepnąca*, tracąc stopniowo wzrok, zdaje się przynależeć do „innego świata”. Niewielkie różnice (np. w trzymaniu filiżanki) wyodrębniają ją spośród siedzących wraz z nią przy stole. Ostatecznie zdaje się ona unosić, jakby rzeczywiście miała przenieść się w sferę „niewidzialnego”:

Stąpała z wolna, jak gdyby zwlekała,
jakby musiała coś przekroczyć jeszcze;
a jednak jakby po tym przejściu miała
nie stąpać więcej, lecz wzbić się w powietrze¹⁰⁴.

¹⁰¹ A. Sandauer: *Wstęp*. W: R.M. Rilke: *Poezje*. Wyb. i tłum. A. Sandauer. Warszawa, PIW, 1987, s. 8.

¹⁰² M.R. Rilke: *[Nigdy nie przejrzy nawet kochający...]*. W: M.R. Rilke: *Poezje*. Wyb. i tłum. M. Jastrun. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 307.

¹⁰³ G. Strniša: *Potnik*. In: *Jajce...*, s. 37.

¹⁰⁴ R.M. Rilke: *Ślepnąca*. W: M.R. Rilke: *Poezje...*, s. 95.

Rilke pragnie odkryć zatem to, co niewidzialne, choć istniejące i dostępne dla jednostek o wyjątkowej wrażliwości, zdolnych przenikać tam, gdzie nie docierają już zmysły¹⁰⁵. Według niego, jest pewna granica, możliwa do przekroczenia i stanowiąca przejście do świata metafizycznego. Zarówno zdaniem Rilkego, jak i Strnišy granicę taką stanowi również śmierć; obaj przyznają, że jest równorzędna z życiem, pojmują ją jako drugą, nieodłączną stronę życia, konieczne jego dopełnienie. Z takim pojmowaniem śmierci bezpośrednio wiąże się traktowanie istnienia jako nieprzerwanego kręgu. Oba twórcy bliski jest obraz zawartego w nasieniu życia świata czy nawet wszechświata. W utworze Strnišy nasienie dębu, wypadające ze zbroi martwego rycerza, symbolizuje odrodzenie i wieczne trwanie. W wierszu *Pesem o belem gradu – Pieśń o białym zamku* poeta stwarza natomiast obraz (typowych dla niego) pączkujących światów zawartych w żołędziu:

Stoji, stoji beli grad,
nima oken, nima vrat.
V gradu skrinja pisana,
v skrinji leži zelen želod.

V tem želodu je nov grad,
ki nima oken, nima vrat,
v pisani skrinji pa leži
zelena želodova kapica.

V kapici nov grad stoji,
in to se ponovi sedemkrat
ali sedemtisočkrat¹⁰⁶.

Stoi, stoi biały zamek,
nie ma okien, nie ma drzwi.
W zamku skrzynia kolorowa,
w skrzyni leży zielony żołędź.

W tym żołędziu jest nowy zamek,
co nie ma okien, nie ma drzwi,
a w kolorowej skrzyni leży
zielona żołędziowa czapeczka.

W czapeczce nowy zamek stoi,
i to się powtarza siedmiokrotnie
lub siedem razy tysiącokrotnie.

Cyfra siedem symbolizuje tu kosmos, stworzenie, doskonałość, łączy się z obrazem wyższego porządku i z pełnią¹⁰⁷. W wierszu zostaje ona dodatkowo zwielokrotniona, co potęguje wrażenie zawierania się wszechświata w nasieniu. Zieleni przypisana żołędziowi zdaje się afirmować życie i płodność. Być może inspiracją do stworzenia takiego obrazu był sugestywny wiersz Rilkego *Budda w glorii*, w którym poeta również w nasieniu pragnie zawrzeć cały świat:

Wnętrze wszystkich wnętrz, ziarno ziarna,
słodkie jądro migdału w zamknięciu osłony –
wszystko to po wszystkie gwiazdy w noc czarną
mięszkiem twoim: Bądź pozdrowiony¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Por. M. Jastrun: *Posłowie*. W: M.R. Rilke: *Poezje...*, s. 404.

¹⁰⁶ G. Strniša: *Pesem o belem gradu*. In: G. Strniša: *Rebrnik...*, 1976, s. 9.

¹⁰⁷ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 367.

¹⁰⁸ R.M. Rilke: *Budda w glorii*. W: M.R. Rilke: *Poezje...*, s. 173.

Pomijając kontekst kulturowy aktywowany w tym wierszu, z jego wymową niewątpliwie wchodzi w dialog obraz pączkujących światów Strniśy. Rilke kreuje wielowymiarowy obraz, łączący wrażenie otchłani „wnętrza wszystkich wnętrz” oraz gwiazdnych przestworzy zawartych w miąższu małego nasienia. Jest to wyraz pragnienia poety, aby objąć wszechświat¹⁰⁹. W poezji Strniśy nie pojawiają się zasadnicze tematy twórczości Rilkego, jak: cierpienie, bieda, kalectwo, a także miłość czy wątki zaczerpnięte z *Biblii* (*Zwiastowanie, Chrystus zstępuje do piekieł*). Nie występują bezpośrednie zwroty do Boga lub Anioła. Dlatego też dialog poezji Strniśy z poezją Rilkego łączy się w zakresie pragnienia dotarcia do sfery „niewidzialnego”, niewyraźnego oraz ukazania pełni, wielowymiarowości wszechświata. Bezpośrednio pragnienie wiąże się ze sposobem traktowania sztuki i roli artysty. Obaj poeci twierdzą, że to artystom dostępne jest widzenie rzeczywistości w pełni, wraz z jej przeżywaniem jedynie wymiarami. Rilke dodatkowo określa ich mianem Samotników, dających rzeczywiste świadectwo widzialnej i niewidzialnej obecności rzeczy, sił ziemskich i kosmicznych, wpływających zarówno na pojedynczą jednostkę, jak i na całe narody. To właśnie postawa Rilkego jako głosiciela „rzeczywistych, acz niewidzialnych wzajemnych powiązań wszystkich żywych istot, rzeczy pozornie martwych i zjawisk natury, który twierdzi, że wszystkie widzialne formy rzeczywistości pozostają we wzajemnych kontaktach [...]”¹¹⁰, wydaje się bliska słoweńskiemu poecie. W swych utworach dąży on do jedności wszystkiego ze wszystkim. Inspiracją stała się dla niego zatem przede wszystkim idea, nie zaś sposób jej realizacji. Bliskie wydaje się mu również pojmowanie poezji jako procesu twórczego, będącego „dalekim odbiciem Boskiego aktu tworzenia świata”¹¹¹. Bogata wyobraźnia obu poetów prowadzi zatem do mitotwórstwa. Wspólne jest im również wykorzystanie symbolu drzewa jako wyrazu kreacji twórczej. W wierszu Strniśy *Umetnik* drzewo staje się tożsame ze światem powstałym w wyniku artystycznej kreacji. Podobną sytuację prezentuje wiersz Rilkego pt. *Wstęp*. Tu również wzrok ma moc tworzenia:

Oczami zmęczonymi, które ledwie
uwalniają się od starego progu,
podnosisz z wolna czarne drzewo
i stawiasz je samotne, smukłe na tle nieba.
I uczyniłeś świat [...]”¹¹².

Utożsamiane ze światem i z dziełem drzewo staje się samodzielnym bytem, dodatkowo uniezależnia się od spojrzenia tego, który je „uczynił”; jego oczy „odłą-

¹⁰⁹ Por. M. Jastrun: *Posłowie...*, s. 389.

¹¹⁰ B. Antochewicz: *Posłowie*. W: R.M. Rilke: *O poezji i sztuce z pism pośmiertnych*. Wrocław, Silesia, 1995, s. 48.

¹¹¹ Ibidem, s. 49.

¹¹² R.M. Rilke: *Wstęp*. W: R.M. Rilke: *Poezje...*, s. 35.

czają się od niego”. Kreacja jest tu równoznaczna z powoływaniem bytu autonomicznego, podobnie jak autonomiczne są wytwory natury. W *Sonetach do Orfeusza* natomiast drzewo jako symbol kreacji powstaje na skutek śpiewu:

Wzbiło się drzewo. O, czyste wzniesienie!
O, Orfeję śpiewa! Wzniosłe drzewo w uchu!¹¹³

Dodatkowo obraz wznoszącego się w ucho drzewa przypomina pączkujące światy Strnišy. Ponieważ jego poezja wielokrotnie podkreśla rolę wzroku w tworzeniu świata, całość stworzenia zawiera on w oku (np. tomik *Oko*). Rilke podobnie, choć wybranym przez niego narzędziem zmysłu jest ucho. W ten sposób poeta wskazuje także na całościowe potraktowanie sztuki jako przejawu „boskiego aktu tworzenia świata”. Motyw drzewa stanowi zatem pomost w dialogu poetyckim Strnišy z austriackim twórcą. Inne płaszczyzny dialogu między nimi pozostają prawdopodobnie w sferze niezamierzonej inspiracji.

Warto też zwrócić uwagę na szerszy intertekstualny charakter motywu drzewa, tak istotnego w twórczości Strnišy. Jest on refleksem myśli Hegla o samowiedzy Absolutu, uzyskiwanej za pośrednictwem historio-, kulturotwórczej i poznawczej działalności człowieka¹¹⁴. Porządek „ducha” wyraża się najpełniej w sztuce, religii i filozofii. Poezja romantyczna w swej recepcji myśli Hegla wyszła poza granice rozumu, w kierunku uczucia, emocji i sympatii. Zachowała jednak przekonanie o istnieniu całości świata, wszechświata i człowieka, ujawniającej się we fragmentach, które należy zrekonstruować. Dlatego poeta jako jednostka wybitna, artysta jest pośrednikiem między transcendencją (Niebem) a człowiekiem (Ziemią). Wykorzystanie tego motywu przez Strnišę świadczy o żywotności romantyzmu w tradycji literackiej. Nawiązuje również do drzewa wszechświata. W ekspresjonizmie to drzewo życia (rodzi złote owoce) łączone przez teologów chrześcijańskich z drzewem Krzyża Świętego.

Odwołań intertekstualnych w poezji Strnišy – bezpośrednich i pośrednich – jest znacznie więcej, wszystkie zasługują na osobne opracowanie. Te wskazane przeze mnie sygnalizują jedynie szeroki ich zakres, obejmujący literaturę słoweńską i obcą oraz inne sztuki (jak malarstwo). Zjawisko intertekstualności w tej poezji służy ukazaniu idei jedności i korespondencji światów również w zakresie tekstów literatury i kultury, zarówno w płaszczyźnie diachronicznej, jak i synchronicznej. Teksty, do których odwołuje się Strniša, łączy: wiara w tajemnicę, przekonanie o istnieniu całości, wiara w możliwość transgresyjności oraz zwątpienie w istnienie jedyne go dostępnego nam świata.

¹¹³ R.M. Rilke: *Sonet do Orfeusza. Część pierwsza*. W: M.R. Rilke: *Poezje...*, s. 247.

¹¹⁴ Por. hasło: *Heglizm*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórzez, A. Kowalczykowa. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994, s. 333–336.

Zakończenie

Poezję Gregora Strnišy niewątpliwie charakteryzuje świadoma i konsekwentnie realizowana strategia pisarska zarówno w zakresie struktury, jak i zawartości światopoglądowej utworów. W jej wyniku powstał mit literacki jako wyraz potrzeby scalenia, jedności z innymi i z wszechświatem. Dzięki temu uchwycona zostaje wyrażana we wszystkich mitologiach trwałość i niewzruszoność. „Przekroczono zostają granice czasu, przeistoczeniu ulega przestrzeń, śmierć przestaje być groźna, jeśli jest zmartwychwstanie. Człowiek wraz ze swym nędznym bytem przesuwa się ku centrum wszechświata”¹. Poezję Strnišy, dążącą do stwarzania takiej rzeczywistości, cechuje zatem swoista mitologizacja, w wyniku której powstaje pewna fabuła, będąca – na wzór mitu – strukturą o względnie stałym porządku relacji wewnętrznych, ale o wymiennych elementach, dzięki czemu „może funkcjonować w różnych czasach i kulturach, angażować rozmaitych »bohaterów«, zachowując jednocześnie swą tożsamość”². Opowieść ta wciąga odbiorcę i umożliwia inne drogi poznania, co jest również (bądź przede wszystkim) obowiązkiem artysty. Twórczość poetycka Strnišy stanowi próbę stworzenia mitu literackiego, będącego świadectwem wiary w możliwość poetyckiego jednoczenia różnych wymiarów rzeczywistości, jest również wyrazem potrzeby stwarzania własnego porządku świata, a także poznania.

W okresie międzywojennym mitotwórstwo poetyckie cenił wysoko między innymi polski poeta Józef Czechowicz. W szkicach literackich wyrażał przekonanie, że wartością poezji jest wyobraźnia, która będąc w bliskości z procesem poznawczym ma zwartą, silną logikę, w wyniku czego zdolna jest ogarniać świat wraz z tym, „co się kryje pod jego powierzchnią”. Poezja wyróżniająca się taką wyobraźnią, zbliżając się swym charakterem do mitu, miałaby – według Czechowicza – stanowić podstawę kosmogonii poetyckiej:

¹ M. Jastrun: *Mit śródziemnomorski*. Warszawa, PIW, 1962, s. 76. Autor, oprócz formuły mitu wynikającego z potrzeby jedności, wyróżnia dwie inne jego formuły: mit jako wyraz niezrealizowanych tęsknot oraz mit jako ucieczka od prawdy.

² J. Jastrzębski: *Wstęp*. W: B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989, s. LXXIII.

Fantazja zdążyła ku kosmogonii otwarciu. [...] Tworzy według fantastycznych reguł i formuł własny świat z odrębnymi prawami i odrębnymi zjawiskami. Rzecz zastanawiająca, iż fantazje bywają prawdziwsze od realistycznych koncepcyj. [...] Czciociele wyobraźni tworzą własny kosmos, więc łatwo im jest wnioskować przez analogię. W dodatku, z góry zakładając istnienie czegoś »między wierszami«, są bliscy prawdy życiowej, bo w życiu nie ogarniamy przecież wszystkiego, zostają plamy, luki w szeregach faktów. Wniosek ze wszystkiego, co powyżej napisano: poezja winna być fantastyczna i oparta na wyobraźni³.

Stwarzana przez Strniśę kosmogonia prowadzi zatem do głębszego poznania, wtajemnicza niejako w niedostępne racjonalnemu myśleniu wymiary.

Kreowany świat miałby być z jednej strony idealny, a z drugiej – zakorzeniony w realnej rzeczywistości. Z tego względu w zakresie ideowym bliska mu jest kategoria „jedności bytu” oraz nadrealistyczna koncepcja „nadrzeczywistości”, znosząca wszelkie antynomie i konkretyzująca się w postaci wizji jedności wielu światów: rzeczywistego i wyobrażeniowego, zewnętrznego i wewnętrznego, ziemskiego i kosmicznego oraz indywidualnego i zbiorowego. W tym celu poeta sięga po mit, baśń, elementy fantastyki, język nauki oraz współczesną ikonosferę organizującą życie codzienne. Człowiek również ujmowany jest w tej poezji całościowo – jako synteza jednostki, otoczenia i wszechświata. Cechuje go zatem możliwość transgresji, a także otwartość i empatia w relacji z drugim człowiekiem. Światopogląd wyrażony w poezji Strniśy pozostaje w ścisłym związku z wprowadzonym przez niego w esejach pojęciem „kosmicznej świadomości” i w tej perspektywie jej charakter odbiega znacznie od charakteru twórczości pozostałych poetów jego generacji.

W budowanej przez Strniśę filozofii poetyckiej odnaleźć można inspiracje myślą filozoficzną między innymi: Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Alberta Camusa oraz Gabriela Marcela, a także innych filozofów. Poeta bowiem swój poetycki dyskurs filozoficzny odnosi do europejskiej tradycji filozoficznej, podobnie jak dyskurs literacki – do słoweńskiej i europejskiej tradycji literackiej. Liczne odwołania intertekstualne pokazują, jak jednostkowa kreacja artystyczna jest zapośredniczona w różnorodności myśli ludzkiej wpisanej w filozofię, sztukę i literaturę.

Specyfika twórczości poetyckiej słoweńskiego artysty zawiera się zatem w kręgu tematycznym wyznaczanym przez trzy podstawowe problemy związane: z człowiekiem, wszechświatem, transcendencją. Poezja ta poszukuje prawdy o świecie i jednostce, będącej jego integralną częścią, a równocześnie stanowiącej swoisty mikrokosmos, jednoczący w sobie różne wymiary rzeczywistości. Jej specyfikę określa światopogląd filozoficzny artysty, jego świadomość literacka i estetyczna, które znajdują wyraz w poetyce wierszy. Do typowych cech należą: 1. tworzenie świata analogicznego (alternatywnego) wobec rzeczywistego, opartego na tożsamości bytu i świadomości o nim oraz na współistnieniu sprzeczności. Stworzona w ten

³ J. Czechowicz: *Wyobraźnia stwarzająca*. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1972, s. 75.

sposób rzeczywistość koresponduje z nadrealistyczną ideą rzeczywistości absolutnej – nadrzeczywistości, w której wszelkie antynomie się dopełniają, a różne jej wymiary (realny, ziemski, bezpośrednio dany oraz duchowy, irracjonalny i potencjalny) współistnieją obok siebie i przenikają się nawzajem; 2. Wykorzystanie znanych form budowy wiersza (np. popularna strofa czterowersowa znana także z poezji ludowej) w celu podkreślenia względnej harmonii oraz wartości tradycji; 3. Znaczne ograniczenie możliwości operowania rymem na rzecz jednego jego typu – asonansu, co wpisuje się w światopogląd poety. Asonans bowiem daje szersze możliwości tworzenia niepowtarzalnych układów skojarzeń dźwiękowych, co koresponduje z faktem tworzenia przez niego licznych wielowymiarowych układów rzeczywistości poetyckiej; 4. Rozwinięta symbolika i metaforyka wierszy, uruchamiająca szeroką tradycję literacką i kulturową; 5. W zakresie metaforyki dominacja metonimii, dająca między innymi efekt pączkujących światów poetyckich; 6. Skłonność do ekfrazy np. w cyklach *Sence* i *Stolpi*, przywołujących metafizyczne malarstwo Giorgia de Chirico; 7. Wysoka świadomość filozoficzna – stosunek do egzystencjalizmu jako myśli rejestrującej symptomy rozpadu po to, by świat i człowiek zostały na powrót scalone. 8. Wiara w holistyczne istnienie świata, człowieka i wszechświata.

Poezja Strniša jest niewątpliwie aktualna, a sens jej pisarskiego przesłania – wciąż odkrywany. Jej głębia zmusza do refleksji i samorefleksji, prowadzącej z kolei do porządkowania zarówno świata zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Niech stwierdzenie Jožego Snoja, który w jednym zdaniu wskazuje na wielkość i jednocześnie aktualność tego dorobku, zakończy niniejszą rozprawę: „Gregor Strniša jest (i był) wielkim artystą słowa”⁴.

⁴ „Gregor Strniša je (bil) velik besedni umetnik”. J. Snoj: *Med besedo in Bogom*. Maribor, Obzorja, 1993, s. 136.

Literatura

Literatura podmiotu

Poezja

- Strniša G.: *Mozaiki*. Koper, Lipa, 1959.
- Strniša G.: *Odisej*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963.
- Strniša G.: *Zvezde*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972.
- Strniša G.: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972.
- Strniša G.: *Mirabilia. Pesniški list št. 15*. Koper-Trst, Založništvo tržaškega tiska Lipa, 1973.
- Strniša G.: *Oko*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974.
- Strniša G.: *Severnica*. Maribor, Obzorja, 1974.
- Strniša G.: *Jajce*. Maribor, Obzorja, 1975.
- Strniša G.: *Škarje*. Maribor, Obzorja, 1975.
- Strniša G.: *Rebrnik*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976.
- Strniša G.: *Vesolje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983.
- Strniša G.: *Balade o Svetovjih*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989.
- Strniša G.: *Odyseusz*. Tłum. K. Śalamun-Biedrzycka. Kraków, Zebra, 1993.

Dramaty

- Strniša G.: *Ljudožerci*. In: *Svetovje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.
- Strniša G.: *Samorog*. In: *Svetovje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.
- Strniša G.: *Driada*. In: *Svetovje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.
- Strniša G.: *Žabe*. In: *Svetovje*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.

Śluchowiska radiowe

- Strniša G.: *Mavrična krila*. Ljubljana, Radiotelevizija, uredništvo radijskih iger, 1973.
- Strniša G.: *Steklenica vode*. Ljubljana, Radiotelevizija, uredništvo radijskih iger, 1974.
- Strniša G.: *Brat Henrik*. Ljubljana, Radiotelevizija, uredništvo radijskih iger, 1976.

Literatura dla dzieci

- Strniša G.: *Kvadrat pa Pika*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977.
- Strniša G.: *Potovanje z bršljanom*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980.
- Strniša G.: *Jedca mesca*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1982.

- Strniša G.: *Lučka Regrat*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987.
Strniša G.: *Razbojniki z Marsa*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993.

Proza

- Strniša G.: *Rhombos*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1989.
Strniša G.: *Relativnostna pesnitev*. In: *Rhombos*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1989.
Strniša G.: *Svet in kozmos* [współautor F. Pibernik]. „Nova revija” 1987, št. 58/60.
Strniša G.: *Spoznavati deželo in literaturo*. „Nova revija” 1988, št. 71/72.

Literatura przedmiotu

- Antochewicz B.: *Posłowie*. W: R.M. Rilke: *O poezji i sztuce z pism pośmiertnych*. Wrocław, Silesia, 1995.
Antologia poezji słoweńskiej. Wybór i oprac. M. Piechal. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
August-Zarębska A.: *Poezja wobec rzeczywistości. Poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
Bachtin M.: *Czas i przestrzeń w powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.
Bachtin M.: *Słowo w powieści*. W: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
Bajt D.: *Pisatelj med zvezdami*. Komentarz do opowiadania G. Strnišy: *Razbojniki z Marsa*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993.
Balbus S.: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996.
Bal-Nowak M.: *Mit jako forma symboliczna w ujęciu E.A. Cassirera*. Kraków, Nomos, 1996.
Bańka J.: *Problemy współczesnej filozofii człowieka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1978.
Baranowska M.: *Surrealne wyobrażenia i poezja*. Warszawa, Czytelnik, 1984.
Berger A.: *Dadaizem. Nadrealizem*. Literarni leksikon 14. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1981.
Berger J.: *Sposoby widzenia*. Tłum. M. Bryl. Poznań, Rebis, 1997.
Bierwiazzonek B.: *Możliwe światy i presupozycja w fikcji literackiej*. W: *Znak, Tekst, Fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice 1987.
Bizjak H.: *Poezja Gregorja Strniše*. „Dialogi” 1970, št. 8–9.
Bilikiewicz T.: *Psychologia marzenia sennego*. Gdańsk, Księgarnia Gdańska, 1948.
Błoński J., Kędzierski M.: *Samuel Beckett*. Warszawa, Czytelnik, 1982.
Božič A.: *Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki Oko*. „Primerjalna književnost” 2007, št. 2.
Brach-Czaina J.: *Szczeliny istnienia*. Kraków, Wydawnictwo eFka, 2006.
Buber M.: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa, Pax, 1992.

- Camus A.: *Eseje*. Tłum. J. Guze. Warszawa, Wydawnictwo PIW, 1971.
- Chevalier J., Gheerbrant A.: *Slovar simbolov*. Prev. S. Ivanc. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.
- Copleston F.: *Historia filozofii*. T. 11. *Pozytywizm logiczny i egzystencjalizm*. Tłum. B. Chwedeńczuk. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 2007.
- Czapik-Lityńska B.: *(R)ewolucja świadomości w awangardzie i postmodernizmie a zagadnienie (nie)tożsamości*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. B. Tokarz, S. Piskor. Katowice, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 1997.
- Czapik-Lityńska B.: *„Jeszcze-nie”. Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996.
- Czechowicz J.: *Wyobrażenia stwarzająca*. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1972.
- Damjan M.: *Malokateri tekst je tako odvisen od razumevanja besede, kot je ta*. „Gledališki list” Slovenskega ljudskega gledališča Celje 2008/2009, št. 7.
- Darasz Z.: *Problem autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995.
- Dembińska-Pawelec J.: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Dubowik H.: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań–Bydgoszcz, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 1971.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Eco U.: *„Lector in fabula”: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- Eco U.: *Poetyka dzieła otwartego*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*. Tłum. J. Gałuszka. Warszawa, Czytelnik, 1994.
- Eco U.: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Tłum. J. Jarniewicz. Kraków, Znak, 2007.
- Escarpit R.: *Literatura a społeczeństwo*. Tłum. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Red. H. Markiewicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976.
- Fatur S.: *Slovenska leposlovna književnost*. Maribor, Obzorja, 1992.
- Filipkowska H.: *Tułacze i wędrowcy*. W: *Młodopolski świat wyobraźni*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Filozofia i socjologia XX wieku. Red. B. Baczek. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1962.
- Freud S.: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, PWN, 1994.
- Fromm E.: *Szkice z psychologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Książka i Wiedza, 1996.
- Fromm E.: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa, PIW, 1972.
- Garaudy R.: *Perspektywy człowieka*. Tłum. Z. Butkiewicz, J. Rogoziński. Warszawa, Książka i Wiedza, 1968.
- Gawlak M.: *Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie 1990–2006*. Red. B. Tokarz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Gazda G.: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa, PWN, 2000.

- Genette G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Głowiński M.: *Mity przebrane*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994.
- Głowiński M.: *O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa, PWN, 1992.
- Głowiński M.: *Przestrzenne tematy i wariacje*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Grafenauer N.: *Branje tradicionalne in moderne pesmi*. In: *Izročenost pesmi*. Maribor, Obzorja, 1982.
- Grafenauer N.: *Odisej v labirintu*. „Nova revija” 1988, št. 71–72.
- Grafenauer N.: *Pesniški modernizem. Kriza poezije?* In: *Izročenost pesmi*. Maribor, Obzorja, 1982.
- Herman W.: *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 2001.
- Hribar T.: *Sodobna slovenska poezija*. Maribor, Obzorja, 1984.
- Husserl E.: *Fenomenologia. Wybór tekstów*. Warszawa, Wyższa Szkoła Nauk Społecznych przy KC PZPR, 1961.
- Husserl E.: *Medytacje kartezjańskie*. Tłum. A. Wajs. Warszawa, PWN, 1982.
- Ingarden R.: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988.
- Interpretacije*. Uredil J. Snoj. Ljubljana, Nova revija, 1993.
- Janicka K.: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985.
- Janion M.: *Demony Poego*. W: E.A. Poe: *Opowieści niezwykle*. Wrocław, Siedmiogród, 2000.
- Jaroszewski T.M.: *Osobowość i wspólnota*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1970.
- Jastrun M.: *Posłowie*. W: M.R. Rilke: *Poezje*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Jastrzębski J.: *Wstęp*. W: B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Jesenko P.: *Ljudožerci kot Strnišev testament*. In: *Popotovanja po deželi Strniševih Ljudožercev*. Uredil D. Poniž. Ljubljana, AGRFT, 1996.
- Jung C.G.: *Typy psychologiczne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa, Wrota KR, 1997.
- Jung C.G.: *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Tłum. M. Starski. Poznań, Brama, 1993.
- Jung C.G.: *O istocie snów*. Tłum. R. Reszke. Warszawa, KR Wydawnictwo Sen, 1993.
- Jung C.G.: *Archetypy i symbole*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Czytelnik, 1976.
- Juvan M.: *O dveh najradikalnejših avantgardah*. „Jezik in slovstvo” 1981/1982, št. 1.
- Kołakowski L.: *Obecność mitu*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2003.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, PWN, 1991.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990.
- Kopczyk M.: *Czy można opisać obraz? W: Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*. Red. B. Tokarz. Katowice, Śląsk, 2002.
- Kornhauser J.: *Współczesna poezja jugosłowiańska (1941–1970)*. Kraków, PAN, 1980.
- Kos J.: *Med tradicijo in avangardo III*. „Sodobnost” 1970, št. 10.

- Kos. J.: *Moderna slovenska lirika 1940–1990*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.
- Kos M.: *Razpokane besede*. In: *Nihanje molka*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994.
- Krajewska A.: *Dramaty lustrzane*. W: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*. Wizualizacja w literaturze. Red. B. Tokarz. Katowice, Śląsk, 2002.
- Kwiatkowski J.: *Klucze do wyobraźni*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Leksikon slovenske književnosti*. Uredil J. Kos, K. Dolinar, A. Blatnik. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1996.
- Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa, PAN, 1998.
- Lorenc I.: *Świadomość i obraz*. *Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa, Scholar, 2001.
- Łebkowska A.: *Fikcja jako możliwość*. *Z przemian prozy XX wieku*. Kraków, Universitas, 1991.
- Łotman J.: *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Red. E. Janus. Warszawa 1975.
- Łotman J.: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa, PIW, 1984.
- Marcel G.: *Być i mieć*. Tłum. P. Lubicz. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1986.
- Marcel G.: *Tajemnica bytu*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków, Znak, 1995.
- Markiewicz H.: *Odmiany intertekstualności*. W: *Prace wybrane*. T. 4: *Wymiary dzieła literackiego*. Red. S. Balbus. Kraków, Universitas, 1996.
- Markowski M.P.: *Pragnienie obecności*. *Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 1999.
- Mayenowa M.R.: *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy*. W: M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna, zagadnienia języka*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Merleau-Ponty M.: *Oko i umysł*. *Szkice o malarstwie*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 1996.
- Michalski K.: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa, PIW, 1978.
- Mieletinski E.: *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa, PIW, 1981.
- Mróz P.: *Sztuka jako projekt: filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2002.
- Novak-Popov I.: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2.
- Novak-Popov I.: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor, Študentska založba Litera, 2003.
- Nycz R.: *Język modernizmu*. *Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków, Universitas, 2001.
- Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków, Universitas, 1998.
- Paternu B.: *Esejo treh pesnikov*. In: B. Paternu: *Pesmi*. K. Kovič, D. Zajc, G. Strniša. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1976.
- Paternu B.: *Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki*. „Slavistična revija” 1972, št. 4.
- Paternu B., Glušič-Krisper H., Kmecl M.: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana, Slovenska matica, 1967.
- Pavlič D.: *Funkcije podoba v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor, Slavistično društvo, 2003.
- Pibernik F.: *Med tradicijo in modernizmom*. Ljubljana, Slovenska matica, 1978.

- Pogačnik J., Poniž D.: *Lirika. Slovenska književnost III*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 2001.
- Poniž D.: *Molk in pisava. Poskusi s slovenskimi poezijami*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986.
- Poniž D.: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana, Slovenska matica, 2001.
- Porębski M.: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa, PWN, 1966.
- Porębski M.: *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Postrak M.: „Misliti svet v obliki razcepa”, ali *Vizja sveta Gregorja Strniše*. „Maske” 1987/1988, št. 8–9.
- Poulet G.: *Metamorfozy czasu*. Warszawa, PIW, 1977.
- Pretnar T.: *Strniševa štirivrstičnica*. In: *XXIV Seminar slovenskega jezika literature in kulture*. Ur. B. Pogorelec. Ljubljana 1988.
- Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989.
- Sandauer A.: *Wstęp*. W: R.M. Rilke: *Poezje*. Wyb. i tłum. A. Sandauer. Warszawa, PIW, 1987.
- Sartre J.P.: *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Tłum. J. Krajewski. Warszawa, Muza, 1998.
- Schmidt-Snoj M.: *Realistično in fantastično doživljanje sveta*. „Sodobnost” 1977, št. 7.
- Schmidt-Snoj M.: *Škarje in Jajce kot menipejska satira*. In: *Interpretacije*. Ur. J. Snoj. Ljubljana, Nova revija, 1993.
- Slodnjak A.: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- Sławek T.: *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984.
- Sławiński J.: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozważania i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Sławiński J.: *Teksty i teksty*. Warszawa, Polska Encyklopedia Niezależna, 1991.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół red. A. Brodzka. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Słownik mitów*. Gł. konsultant R. Willis. Warszawa, Wydawnictwo RM, 2001.
- Słownik pojęć filozoficznych*. Red. W. Krajewski. Warszawa, Scholar, 1996.
- Słownik terminów i pojęć filozoficznych*. Red. A. Podsiad. Warszawa, Pax, 2000.
- Snoj J.: *Med besedo in Bogom*. Maribor, Obzorja, 1993.
- Snoj J.: *V vrsticah in med njimi – izbor člankov o književnosti*. Maribor, Obzorja, 1970.
- Srebro i mech*. Wyb. i tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny, Fundacja „Pogranicze”, 1995.
- Stanek J.: *Na poti k etični umetnini*. „Nova revija” 1988, št. 71–72.
- Strehovec J.: *Znanost pesnenja*. „Nova revija” 1988, št. 71–72.
- Sznajderman M.: *Blazen. Maski i metafory*. Gdańsk, Słowo Obraz Terytoria, 2000.
- Święcicka K.: *Husserl*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993.
- Święcicka K.: *Transcendentalizm Husserla a filozofia dialogu*. Warszawa, PAN, 1993.

- Šalamun-Biedrzycka K.: *Słoweńskie epifanie, czyli od Prešerna do Zupana*. „Krasnogruda” 1997, nr 7.
- Štih B.: *Nekaj pogledov na delo Mirana Jarca*. [posłowie] In: M. Jarc: *Vergerij*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983.
- Tabakowska E.: *Gramatyka i obrazowanie: wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN, 1995.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 2–3. Warszawa, PWN, 1970.
- Taufer V.: *Jetnik prostosti*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1963.
- Taufer V.: *Svinčene zvezde*. Ljubljana, Samozaložba, 1958.
- Tokarz B.: *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktivistycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Tokarz B.: *Między osobistym a społecznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice, Śląsk, 2004.
- Tokarz B.: *Mit i jego związki z poezją*. „Litteraria” [Wrocław] 1980, T. 12.
- Tokarz B.: *Mit literacki*. Katowice, Śląsk, 1983.
- Tokarz B.: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- Vodopivec P.: *Slovenska zgodovina – 1780–2004*. In: P. Štih, V. Simoniti, P. Vodopivec. Ljubljana, Inštitut za novejšo zgodovino: Sistory, 2008.
- Vrečko J.: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor, Obzorja, 1986.
- Welsch W.: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Warszawa, Oficyna Naukowa, 1998.
- Wyka K.: *Pokolenia literackie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Zajc D.: *Jezik iz zemlje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1961.
- Zajc D.: *Požgana trava*. Ljubljana, Samozaložba, 1958.
- Zajc D.: *Ubijavci kač*. Maribor, Obzorja, 1968.
- Zaleski W.: *Odmiany nadziei*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1968.
- Zupančič M.: *Odlomki iz poezije Gregora Strniše*. [posłowie]. In: G. Strniša: *Želod*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972.
- Žižek A.: *Motiv očesa in poetika pogleda v poeziji Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše*. „Jezik in slovstvo” 2004, št. 5.
- Žižek Urbas A.: *Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše*. „Jezik in slovstvo” 2001/2002, št. 3.

Indeks osobowy

Adorno Theodor W. 38, 48
Ajdukiewicz Kazimierz 78
Albiński Tomasz 78
Antochewicz Bernard 181
Arystoteles 53

Bachelard Gaston 42
Bachórz Józef 182
Bachtin Michaił 58, 94, 151, 153
Baczko Bronisław 120
Bajt Drago 21, 23, 26, 30
Balbus Stanisław 78, 81, 151
Bal-Nowak Maria 61
Bańka Józef 49
Baranowska Małgorzata 86
Barańczak Stanisław 78–79
Baudelaire Charles 37
Beaupre Barbara 175, 177–178
Beauvoire Simon de 117
Beckett Samuel 135, 147
Benveniste Emilie 169
Berger Aleš 34
Berger John 61, 63
Będkowska-Kopczyk Agnieszka 8
Bielik-Robson Agata 58
Bierwiałonek Bogusław 78
Bilikiewicz Tadeusz 95
Blake William 56
Błońska Wanda 110
Błoński Jan 135
Bolecki Włodzimierz 114

Božič Andrej 9, 45, 59
Božič Peter 19
Brach-Czaina Jolanta 77
Bradley Raymond 78–79
Breton André 35–38, 42, 46, 90, 108
Brodzka Alina 51, 174
Bruss Elizabeth 153
Bryl Mariusz 61
Buber Martin 72
Bürger August Gottfried 157–158, 178
Butkiewicz Zdzisław 123

Calderon Pedro de la Barca 42
Camus Albert 13, 17, 66–68, 70, 72–73, 78,
92–93, 110, 120, 123, 126, 131, 148, 184
Carroll Lewis 62
Cassirer Ernst 52, 61, 85
Caws Mary Ann 162
Chevalier Jean 60, 65, 175
Chirico Giorgio de 32, 33, 35, 161–168, 185
Chwedeńczuk Bohdan 140
Copleston Frederick 140
Czapik-Lityńska Barbara 14, 57–58, 170–173
Czechowicz Józef 183–184
Czerniak Stanisław 103

Damjan Metka 21
Dancygier Józef 53
Darasz Zdzisław 10, 22, 159
Davies William Henry 162
Debeljak Anton 34

Dembińska-Pawelec Joanna 78–79
 Dobrzyńska Teresa 78
 Doktor Jan 72
 Doležel Lubomir 78, 80
 Dostojewski Fiodor 153, 162, 174
 Dubowik Henryk 34, 40–41, 47, 92, 104
 Dummet Michael 78
 Dziadek Adam 162–164

Eckman Chris 19
 Eco Umberto 78–80, 146
 Einstein Albert 162
 Escarpit Robert 147

Fast Piotr 8
 Fatur Silvo 19
 Fichte Johann Gottlieb 89
 Filipkowska Hanna 69
 Frankiewicz Małgorzata 132
 Freud Sigmund 35–37, 40, 67, 93
 Fromm Erich 48, 53–54, 56–57, 141
 Frye Northop 52

Gałuszka Jadwiga 146
 Garaudy Roger 123, 132
 Gawlak Monika 9
 Gazda Grzegorz 27, 38, 40, 74, 120
 Genette Gérard 153–155, 157
 Gheerbrant Alain 60, 65, 175
 Głuśiś-Krisper Helga 18
 Głowiński Michał 84–85, 100, 109, 151–154, 163
 Grafenauer Niko 9, 44, 46, 118–119
 Graff Piotr 80
 Grum Slavko 34, 120
 Guze Joanna 66–67, 123, 131

Heidegger Martin 64–65, 68, 89, 103, 110, 120, 122, 126, 130, 134, 139, 148, 184
 Herman Wojciech 101, 122, 127, 129
 Hieng Andrej 24
 Hintikka Jaakko 78
 Hladnik Miran 98
 Horkeimer Max 38
 Hribar Tine 21, 59

Hudeček Jože 21, 29
 Hudolin Jurji 118
 Husserl Edmund 32, 64, 77, 103–104, 110, 148, 184

Ingarden Roman 59, 79–80
 Ionesco Eugène 135, 145
 Iser Wolfgang 111
 Ivanc Stane 60, 175

Janicka Krystyna 34–38, 40, 42, 50, 91, 96–97, 107–108, 164
 Janion Maria 176, 178
 Janus Elżbieta 78, 85
 Jarc Miran 13, 169, 171, 173–174
 Jarniewicz Jerzy 79
 Jaroszewski Tadeusz M. 122, 129, 134
 Jastrun Mieczysław 179, 180–181, 183
 Jastrzębski Jerzy 183
 Jauss Hans Robert 48
 Jung Carl Gustav 37, 40, 57, 61, 65, 67–68, 71, 93
 Juvan Marko 34, 144

Kalaga Wojciech 78
 Kant Immanuel 9, 25–26, 33, 35, 45, 60, 107, 162
 Kermauner Taras 19
 Kędzierski Marek 135
 Kierkegaard Søren 101, 120–122
 Klabus Vital 19
 Kmecl Matjaž 18
 Kocbek Edvard 16–17, 120
 Kolšek Peter 25, 39–40, 62
 Kopaliński Władysław 60, 62, 68, 73, 93, 101, 156–158, 178, 180
 Kopczyk Michał 168
 Kornhauser Julian 17, 19
 Kos Janko 19, 120, 125, 174
 Kos Matevž 16
 Kosovel Srečko 13, 32, 34, 169–173
 Kossak Jerzy 73, 123
 Kovič Kajetan 9–10, 16, 93, 118
 Kowalczyk Alina 182
 Kozak Primož 19

Krajewska Anna 63, 124, 135

Krajewski Janusz 126

Krajewski Władysław 39

Kramberger Marjan 19

Kranz Gisbert 164

Kristeva Julia 151

Kubiak Tadeusz 164

Kubiak Zygmunt 56

Kubicki Roman 88

Kuret Niko 99

Kuźma Erazm 114, 169

Kwiatkowski Jerzy 47, 95

Lachmann Renate 151, 155

Laurent Jenny 151

Leibniz Gottfried Wilhelm 64, 78

Lem Stanisław 28, 74

Levi-Strauss Claude 51

Lewin Leopold 7

Lewis Davis 78

Lisowski Jerzy 134

Lorenc Iwona 89–90, 95, 103, 107–108

Lorentz Hendrik Antoon 162

Lubicz Piotr 132

Łebkowska Anna 78–81

Łotman Jurij 85, 87, 94, 109

Majewski Erazm 49

Makarovič Svetlana 23

Mallarmé Stéphane 26, 102

Mann Thomas 162, 174

Marcel Gabriel 13, 120, 123, 131–133, 140, 143, 148, 184

Markiewicz Henryk 147, 151, 153–154, 157

Markowski Michał Paweł 113–115, 163

Marquez Gabriel Garcia 74

Marzęcki Józef 53

Mayenowa Maria Renata 85, 155

Melvinger Jasna 164

Menart Janez 16, 119

Merleau-Ponty Maurice 73–74, 90, 107

Michalski Krzysztof 65

Mieletinski Eleazar 53

Miłosz Czesław 76

Minc Zara 85

Mitrani Nora 37

Modzelewska Natalia 153

Mróz Piotr 73

Nancy Jean-Luc 162

Nietzsche Friedrich 127

Novak Boris A. 133, 135, 141, 144

Novak-Popov Irena 8, 18, 117–118, 133, 140

Novalis 37, 40

Nycz Ryszard 7, 12, 48–49, 71, 75–77, 111, 114–115, 153

Okopień-Sławińska Aleksandra 84

Olechnicki Krzysztof 65

Ostromecka-Frączak Bożena 96–97

Parnicki Teodor 78

Paternu Boris 16, 18, 34, 117–118, 129

Pavček Tone 16

Pavel Thomas 78, 80

Pavlič Darja 9–10, 93

Pibernik France 24, 39, 44, 116, 147–148, 156–157

Piechal Marian 7–8

Podbevšek Anton 34

Podraza-Kwiatkowska Maria 69

Podsiad Antoni 39

Poe Edgar Allan 13, 35, 174–178

Pogačnik Jože 117

Pogorelec Breda 21

Poniż Denis 15–16, 19, 23, 29–30, 116–118, 130, 138, 140

Porębski Mieczysław 85–86

Postrak Marinka 31–32, 45

Poulet Georges 94–95, 110

Prešeren France 8, 21, 23, 139, 157

Pretnar Tone 9, 21, 96–97

Prokopiuk Jerzy 48, 68, 71, 93

Pučnik Jože 17

Reszke Robert 57, 65

Riffaterre Michael 151, 153, 155, 164

Rilke Rainer Maria 13, 174–175, 178–182

Rimbaud Arthur 27

- Rogoziński Julian 123
Rolewski Jarosław 103
Ronen Ruth 80
Ryan Maria 80
- Saksida Igor 29
Salwa Piotr 79
Sandauer Artur 179
Sartre Jean-Paul 13, 93, 120, 123, 126–129, 131, 133–134, 140, 148
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 89
Schmidt-Snoj Malina 24–25, 27, 30, 45, 155
Schmidt Wolf 153
Schulz Bruno 183
Simoniti Vasko 16
Skinder Thea 25
Slodnjak Anton 16, 141
Sławek Tadeusz 78, 90
Sławiński Janusz 54, 84, 110, 155, 169
Smole Dominik 19
Snoj Jože 20, 22, 25, 30, 116–117, 133, 174, 185
Snopek Jerzy 38
Sommer Manfred 103
Stabach Marek 46, 140
Stanek Janez 22–24, 28, 174, 176
Starski Magnus 61
Strehovec Janez 26
Strniša Gustav 22
Surowska Barbara L. 178
Swartz Norman 79
Swedenborg Emanuel 37
Swift Jonathan 35, 156–157
Szczęsna Ewa 155
Szekspir William 42
Szkładź Hipolit 89
Sznajderman Monika 105
Żymborska Wisława 78, 81
- Šalamun-Biedrzycka Katarina 7–9
Šifrer Jože 10
Škof Janez 19
Štih Bojan 173
Štih Peter 16
- Święcicka Krystyna 32, 64, 104
- Święczkowska Halina 78
- Tabakowska Elżbieta 53
Tanalska Anna 87
Tanguy Yves 44
Tatarkiewicz Władysław 26
Taufer Veno 9–10, 13, 18–20, 23, 33, 47, 117–120, 124–130, 142–143, 145, 148, 174
Taylor Charles 114–115
Tito Josip Broz 15
Tokarz Bożena 4, 8–9, 13, 20, 32, 50–53, 63, 168–172
Turowicz Maria 59, 79
- Udovič Jože 16, 34–35
- Vegri Saša 9–10, 18, 20, 117
Verne Julesa 174
Vipotnik Cene 16
Vodnik Anton 16
Vodopivec Peter 16
Vodušek Božo 16
Vrečko Janez 4, 14, 171
- Wajs Andrzej 104
Ważyk Adam 90
Welsch Wolfgang 11, 88
Wilde Oscar 158–159
Willis Roy 105
Włodek Adam 158
Wojtoń Regina 134
Wróblewski Piotr 175
Wyka Kazimierz 20
Wyrzykowski Stanisław 176, 178
- Zajc Dane 9–10, 13, 16, 18–20, 34–35, 93, 117–123, 125–126, 128–130, 133–148
Zaleski Witold 126
Załęcki Paweł 65
Ziherl Boris 34
Zlobec Ciril 16
Zois Žiga 157
Zupančič Mirko 10
- Žitnik Andrej 20
Župančič Oton 25

Monika Gawlak

Pesniški svet Gregorja Strniše

Povzetek

Knjiga poskuša kompleksno in sintetično predstaviti poezijo Gregorja Strniše. Avtorica poudarja, da umetniška vrednost Strniševe ustvarjalnosti v veliki meri izvira iz dejstva, da se v njej zrcali njegova konsekventno grajena pesniška filozofija. Zaradi tega je ta poezija svojevrsten notranji svet, ki povezuje nasprotja in razkriva lastno večrazsežnost ter hkrati presega lastne meje. Ta poezija poskuša prodreti do fenomena človeka, ki je po eni strani fizično bitje, ki je – čeprav je zgrajeno iz številnih soodvisnih elementov – prostorsko omejeno, po drugi strani pa je tudi duhovno bitje, za katerega sta značilni stalna odprtost in pripravljenost na transgresijo.

Zato je poeziji Gregorja Strniše blizu koncept transverzalnosti in transverznega razuma Wolfganga Welscha, pa tudi iskanje enotnosti in celovitosti subjekta, ki poskuša uskladiti kolektivno z individualnim. Teženje k transverziji (kot jo razume Welsch) in transgresiji se zdi bistvena značilnost Strniševih pesniških besedil. Ta poezija teži h kompleksni predstavitvi človeka ter opozarja na medsebojno odvisnost človeka in sveta, ki je pojmovan individualno in globalno.

Posebnost pesniške ustvarjalnosti slovenskega umetnika je torej zajeta v tematiki, ki jo je mogoče zvesti na tri temeljne probleme: človek, vesolje, transcendenca. Ta poezija išče resnico o svetu in posamezniku, ki je njegov integralni del, hkrati pa predstavlja svojevrsten mikrokosmos, v katerem se združujejo različne dimenzije stvarnosti. Poetika teh pesmi je specifična zaradi pesnikovega filozofskega nazora (logika protislovij, transverzalnost), literarne zavesti (avtonomnost pesniškega sveta) in estetske zavesti (fenomenološka estetika). Njene tipične značilnosti so: 1. Ustvarjanje stvarnemu svetu analognega (alternativnega) sveta, oprtega na idejo o identičnosti bivanja in zavesti o le-tem ter na spoznanje o sobivanju nasprotij. Na ta način ustvarjena stvarnost korespondira z nadrealistično idejo absolutne stvarnosti – nadstvarnosti – v kateri se vse antinomije dopolnjujejo, njene različne dimenzije (realna, zemeljska, neposredno dana in duhovna, iracionalna, potencialna) sobivajo druga ob drugi in se prepletajo; 2. Uporaba tradicionalnih oblik zunanje zgradbe pesmi (npr. popularne štirivrstične kitice, ki jo pozna tudi ljudska poezija) z namenom podkrepitve relativnosti harmonije in tradicionalnih vrednot; 3. Znatna omejitev možnosti operiranja z ujemanjem verzniških zaključkov na račun enega njegovega tipa – asonance – kar je prav tako vpisano v pesnikov svetovni nazor. Asonanca namreč ponuja širše možnosti za tvorjenje neponovljivih zvočnih asociacij, kar ustreza Strniševemu ustvarjanju številnih večdimenzionalnih sistemov pesniške resničnosti; 4. Razvita simbolika in metaforika pesmi, ki oživljata bogato literarno in kulturno tradicijo; 5. Na področju metaforike prevlada metonimije, ki sproža mdr. učinek razbohotenih pesniških svetov; 6. Nagnjenost k ekfrazi, npr. v ciklih Sence in Stolpi, ki priključata v spomin metafizično slikarstvo Giorgia de Chirica; 7. Visoka filozofska zavest – odnos do eksistencializma (Heidegger, Camus, Marcel) kot do misli, ki beleži simptome razpadanja, da bi se svet in človek lahko spet združila; 8. Vera v celosten obstoj sveta, človeka in vesolja.

Strniševa poezija še vedno zahteva poglobljen interpretacijski in literarnozgodovinski študij. Tej potrebi ne zadosti docela niti ta knjiga, saj je njeno nastajanje sledilo namenu, splošnejšemu od želje po predstavitvi izbranega posamičnega pojava. Ker ni izšla še nobena obširna monografska predstavitev njegovega pesništva (in celotnega opusa), se je pokazala potreba po tovrstnem približanju njegovi poeziji, mdr. tudi zato, da bi bile identificirane in opisane tiste lasnosti, zaradi katerih je posebna in ki si zaslužijo posebno študijo.

Monika Gawlak

The poetic world of Gregor Strniša

Summary

The book tries to present the specification of that eminent Strniša's poetry in an all-embracing, complex way. The author points to the fact, that the value of Strniša's works is to a large extent connected with the fact that they reflect his consequent process of constructing poetical philosophy. As a result, poetry becomes a peculiar inner world, which combines adversities within itself, shows the existence of many dimensions within its limits, and at the same time transgresses its own limits. The poetry aims at reaching the phenomenon of a human being – on one hand a physical body, limited by space, though constructed of numerous elements dependent on one another, and on the other hand, a mental world characterised by constant openness, directed towards transgression. It is therefore close to Wolfgang Iser's ideas of transversality and transversal mind, along with the search of unity and integrity of a subject, which tries to bring multiplicity and individuality together. The pursue of transversion (according to Iser's idea) and transgression appears to be an inseparable characteristic of a protagonist in Strniša's poetry. The poetry aims at presenting the human being in a complex, thorough way, and points to the dependence between the man and the world viewed either individually, or globally.

Peculiarity of poetical works of the Slovenian author lies in a thematic circle, which can be reduced to three basic issues: human being, the world, transcendentalism. The poetry seeks the truth about the world and about an individual; the truth which is an integral part of it (of the world, or of the individual), at the same time being a peculiar microcosm, which unifies various aspects of reality in itself. Peculiarity of the poetry is defined by the philosophical worldview of the artist (logic of contradictions; transversality), his literary consciousness (autonomy of the poetical world) and aesthetics (phenomenologist aesthetics), which are expressed in the poems. The main characteristics of the poetry are: 1. Creating an analogical (alternative) world, in relation to the real world, based on identity of being and consciousness of it, along with coexistence of contradictions. The reality created in this way corresponds to the surrealist idea of absolute reality – surreality, in which all the antinomies supplement each other, and different aspects (real, earthly, directly given and spiritual, irrational and potential) of it coexist alongside and intermingle; 2. The use of known forms of writing poems (such as, four-verse stanza, known also in folk poetry) in order to underline the relative harmony and value of tradition; 3. Considerable reduction of using rhymes, in the favour of just one type of it – assonance, a fact which can be included in the poet's worldview. Inasmuch, assonance gives wide possibilities of creating unique arrangements of sound associations, what also corresponds to the fact of the author's creation of many multi-dimensional arrangements of poetical reality; 4. Developed symbolism and metaphor of poems, which activates the extensive literary and cultural tradition; 5. Domination of metonymy in imagery, what (among other things) gives an effect of budding poetical worlds; 6. Tendency to use ekphrasis, for example, in the cycles:

Sence and *Stolpi*, bringing to mind metaphysical paintings of Giorgio de Chirico; 7. High level of philosophical consciousness – his approach towards existentialism (Heidegger, Camus, Marcel), as a thought registering the symptoms of decomposition, in order to unite the world and the man again; 8. Belief in a holistic existence of the world, human being and universe.

Strniša's poetry still requires thorough intertextual and historical-literary research. The book does not exhaust the topic fully, also due to the fact that the idea behind writing it was to create a more general work, rather than focusing on one particular phenomenon. Due to the fact that there are no thorough monographic elaborations concerning Strniša's poetry (along with the rest of his output), there has appeared a need to get closer to the poetry in order to, among other things, indicate and describe the characteristics that make up for its distinctiveness, and that surely deserve separate studies.



CENA **22 zł** (+ VAT)

ISSN **0208-6336**
ISBN **978-83-226-2114-1**